

**LA ESTABILIDAD FORMAL EN LA
ARQUITECTURA CONTEMPORANEA**

Serie: ARQUITECTURA Y URBANISMO, nº 13

BIBLIOTECA GENERAL UNIVERSITARIA. Ficha catalográfica recomendada

CORTES VAZQUEZ DE PARGA, Juan Antonio

La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea / Juan Antonio Cortés Vázquez de Parga. - Valladolid : Secretariado de Publicaciones, Universidad | etc. | , D. L. 1991

121 p. : il. ; 24 cm. - (Arquitectura y urbanismo ; 13)

ISBN 84-7762-194-2

1 . ARQUITECTURA CONTEMPORANEA. I. Universidad de Valladolid, ed.

72.036 "20"

JUAN ANTONIO CORTES VAZQUEZ DE PARGA

**LA ESTABILIDAD FORMAL
EN LA
ARQUITECTURA CONTEMPORANEA**



SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID



Caja Salamanca

© Juan A. Cortés Vázquez de Parga, Valladolid, 1990
SECRETARIADO DE PUBLICACIONES
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID
Avda. de Ramón y Cajal, 7
47005 VALLADOLID (España)

Diseño de cubierta del Autor

ISBN: 84-7762-194-2
Depósito Legal: S. 92-1991

Imprime:
Imprenta «KADMOS», s.c.l.
Río Ubierna
(Polígono «El Tormes»), Naves 5-6
Teléfs. (923) 21 98 13 - 23 02 51
Fax (923) 24 06 04
SALAMANCA, 1991

INTRODUCCION

INTRODUCCION

Dentro del universo formal, la arquitectura ocupa un lugar propio, irreducible al de otras disciplinas o actividades que también tienen la forma como su objeto. Esta afirmación puede parecer difícil de sostener, sobre todo a partir del momento en que, a principios de este siglo, se produjo una coincidencia tan estrecha entre las manifestaciones plásticas en general y la propia arquitectura, a la vez que una reducción de la forma arquitectónica a la pura y abstracta geometría. La arquitectura de este siglo se ha movido entre las formas propuestas por las vanguardias pictóricas y escultóricas y la forma puramente geométrica. En los últimos años, por otra parte, el interés se ha volcado hacia la propia historia de la arquitectura, se ha buscado en la referencia a otra u otras arquitecturas la justificación de lo que hoy se hacía. Esto se ha llevado a cabo siguiendo o bien las características más superficiales o aparienciales o bien las más profundas o estructurales de arquitecturas del pasado. Se ha puesto así el énfasis en los aspectos figurativos e icónicos de la arquitectura, en contraposición a la abstracción y mutismo de la arquitectura moderna, y en la relación del edificio con la ciudad, en contraposición a la tendencia de la arquitectura moderna a considerar el edificio como objeto aislado. En los dos aportes más decisivos de la segunda mitad del siglo, los de Aldo Rossi y de Robert Venturi¹ se puso el énfasis respectivamente en la relación de la arquitectura con la ciudad, y por tanto con la historia de la arquitectura, y en el necesario recurso a los elementos o imágenes convencionales pa-

¹ Aldo Rossi. *L'architettura della città*. Marsilio ed., Padua, 1966 (*La arquitectura de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1971). Robert Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966. (*Complejidad y Contradicción en la arquitectura*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1972). Robert Venturi, Steven Izenour y Denise Scott Brown. *Learning from Las Vegas*. The MIT Press, Cambridge, Mass, 1977 (*Aprendiendo de Las Vegas*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978).

ra recuperar el papel significativo de la arquitectura. Se restablece así la vinculación de ésta con la historia a través de su localización en la ciudad y su inclusión de imágenes significativas.

En los dos momentos considerados, el de principios de siglo y el de los últimos años, ha quedado soslayada la cuestión de la especificidad formal, de la idiosincrasia formal propia de la arquitectura. En la arquitectura moderna, porque podía confiar en la potencia de los recursos formales de las vanguardias plásticas y en la rotundidad de una pureza geométrica. En la arquitectura reciente que se ha producido como reacción a la moderna, porque la riqueza de la historia de la arquitectura ha ocasionado en general tal deslumbramiento que ha impedido considerar críticamente las formas del pasado y analizar las bases específicas de la forma arquitectónica.

Una vez restablecida la continuidad entre el pasado y el presente negada por la arquitectura moderna puede, sin embargo, volverse críticamente sobre la cuestión de la base formal abstracto-geométrica de la arquitectura y de su permeabilidad por tanto a los mecanismos plásticos de otras artes. Pero de lo que me ocupo aquí es de aquellas condiciones de la arquitectura ajenas a esa condición de forma geométrica y que restringen el campo de la forma arquitectónica dentro del de la forma abstracto-geométrica en general. Estudio, en otras palabras, algunas de las características que son propias de la arquitectura y que la diferencian de la pura geometría. Estas características son las de posición y de dimensión, de las que no participa la pura forma geométrica y que constituyen, en cambio, el ámbito o intervalo específico de la arquitectura, posibilitando sus variaciones propias y marcando a la vez los límites a esas variaciones. Estas dos condiciones específicas de la forma arquitectónica —la posición y la dimensión— son las que la distinguen de la forma abstracta, de la forma puramente geométrica, y las que dan a la arquitectura su esencial antropomorfismo. En efecto, la condición de posición se refiere a la relación horizontal-vertical, la posición del hombre de acuerdo con la gravedad, y la condición de dimensión se refiere a la relación del tamaño del edificio con la dimensión del hombre, la escala humana.

Son estas características de posición y de dimensión las responsables de la condición no-abstracta de la arquitectura y pienso que es particularmente atractivo investigar sobre ellas en un momento como el actual en que la vuelta a la figuración en la arquitectura se presenta generalmente como una reutilización de los elementos clásicos y de otros elementos figurativos de arquitecturas del pasado frente al lenguaje formal no figurativo creado por la ar-

arquitectura moderna. La abstracción del lenguaje moderno ha sido admitida como evidente al vincularla a la ausencia de los rasgos estilísticos y elementos decorativos tradicionales. Creo que esto supone una visión superficial de la cuestión y que la supresión de los elementos y la decoración tradicionales —los componentes figurativos de la arquitectura tradicional— no supone la abstracción de la arquitectura moderna, ni de ninguna otra arquitectura, ya que no afecta a lo que verdaderamente hace no-abstracta a cualquier arquitectura, la ineludible dependencia respecto de la posición y la dimensión del hombre. Será en relación con estas dos condiciones de posición y de dimensión como habrá que analizar la tendencia hacia la abstracción de una arquitectura, pues son ellas las que establecen los límites dentro de los que la forma arquitectónica puede variar y sería en el intento de liberarse de esas dos condiciones como una determinada arquitectura trataría de alcanzar la verdadera abstracción, aunque a riesgo de perder su condición de arquitectura, de dejar de ser arquitectura, al traspasar los límites de la situación de estabilidad que esas dos condiciones marcan.

En efecto, un edificio está sujeto a una necesaria doble estabilidad: por una parte, la estabilidad intrínseca o cohesión, que estaba garantizada en la arquitectura tradicional por los principios de *concinnitas* o armonía y de circunscripción y que la arquitectura contemporánea ha conferido a la obra estableciendo nuevos principios de unidad. La estabilidad intrínseca o cohesión atiende a la forma en sí misma y es una condición común a la arquitectura y a otros objetos plásticos o formas en general, aunque en aquella tenga características particulares. Por otra parte, la arquitectura ha de someterse a lo que podríamos llamar estabilidad extrínseca de su forma y que es aquella que atiende a las condiciones del edificio que sobrepasan las de su pura forma y a las que se refiere este trabajo, es decir, las de posición, necesariamente acorde con las posiciones del hombre, sujeto a la fuerza de la gravedad, y las de dimensión, necesariamente acorde con las dimensiones del hombre, que se mantienen dentro de límites precisos.

Tanto la posición como la dimensión son las que hacen real la arquitectura, las que se añaden a su componente abstracto-geométrica o puramente plástica. Son las que la relacionan con las referencias exteriores que la condicionan esencialmente, rompiendo el aislamiento ideal de la forma. La posición sitúa en un mismo plano arquitectura y suelo (y por tanto arquitectura y ciudad o suelo natural). La dimensión mide con el mismo rasero el objeto arquitectónico y el mundo (tanto el natural como el artificial creado por el hombre), haciendo de este modo posible la realidad propia de la arquitectura,

ya que al referirlos uno al otro los distingue también en su singular especificidad².

Como ya he señalado, las condiciones de posición y de dimensión no establecen un patrón rígido al que haya de someterse estrictamente toda arquitectura. Lo que establecen es un ámbito o intervalo dentro del que puede oscilar la arquitectura. Es este ámbito de variación el factor que permite la diferenciación entre unas arquitecturas y otras, a la vez que las confiere su condición arquitectónica esencial. En el caso de la posición, es la relación del edificio con el suelo como referencia horizontal la que define su condición primera; un edificio puede apoyarse simplemente en el suelo, hundirse en él o elevarse sobre el mismo; puede tener un desarrollo fundamentalmente horizontal, ya sea de extensión superficial, lineal, o encerrando una porción de suelo libre dentro de sus límites, tener un desarrollo vertical o, incluso, ser en cierta medida inclinado. Y serán las diversas maneras de extenderse el edificio en relación con el suelo las que darán lugar a los tipos edificatorios básicos. De cualquier modo, aún en el caso de las formas más autónomas y en las que no hay direcciones privilegiadas, como el cubo o la esfera, éstas adquieren una orientación determinada e inequívoca al pasar a ser arquitectura. En una habitación o edificio cúbico la equivalencia entre las seis caras desaparece automáticamente por el mero hecho de ser arquitectura, de ser un volumen ocupado por el hombre, y esas caras pasan a ser entidades tan irreductiblemente distintas como un suelo, un techo y unas paredes. O, en el caso de una esfera, no hay cosas más distintas que un anfiteatro semiesférico y una cúpula de idéntica forma geométrica, en razón de sus posiciones opuestas.

Algo similar podría decirse de la dimensión, como referencia de medida común al hombre y su arquitectura. Es este orden de medida propio del hombre el que diferencia un edificio de un objeto de uso, un mueble o una maqueta, el que delimita el campo de lo que es arquitectura. Pero, a la vez, ese orden de medida o dimensión permite considerables variaciones dentro de sus límites y con ellas da lugar a los diversos géneros de arquitectura, desde la celda o cubículo al edificio monumental. La dimensión se hará patente en un edificio por la relación del tamaño total del mismo y de los elementos

2 «La Diferencia no es ni una distinción ni una relación. Es a lo sumo una dimensión para el mundo y la cosa. Pero entonces "dimensión" ya no designa un territorio que subsista por sí mismo y en el que tal o tal cosa encuentren su lugar. La Diferencia es la Dimensión, porque, midiendo el mundo y la cosa, los realiza en su ser propio. Es por esto por lo que mantiene al mundo y a la cosa separados uno del otro y referidos uno al otro». (Martin Heidegger. *Unterwegs zur Sprache*, 1959, p. 25. Nota 1, p. 299, en M. Heidegger. «Identité et différence», en *Questions I*, Gallimard, París, 1968.)

grandes que posea, como zócalos, pilastras, cornisas, cubiertas, etc., con los elementos menores de tamaño conocido, como escalones, puertas y, en cierta medida, ventanas. Será esta relación la que dará al edificio su distinto carácter como arquitectura doméstica o monumental, privada o pública, y dentro de éstas los muy diversos grados de escala que se las quiera conferir.

Estas dos –la posición y la dimensión– son las condiciones específicas de la arquitectura, aquellas características que la arquitectura añade a las de la pura forma pero que pasan a ser constituyentes esenciales de la misma en cuanto que forma arquitectónica. Como acabamos de ver, es dentro del ámbito de variación que estas condiciones permiten como se producen los diversos tipos y géneros de arquitectura y es a través de ellas como la historia de la arquitectura –y con ella las componentes urbana y simbólica de la forma arquitectónica– impregna a toda nueva arquitectura.

Algunas de las arquitecturas que a principios de siglo se plantearon más radicalmente la liberación respecto a la arquitectura del pasado, como la de los años veinte en Rusia, lo hicieron atacando el antropomorfismo básico de la misma, más que mediante un lenguaje formal no figurativo. Fue, por tanto, mediante la negación de las condiciones esenciales de posición y de dimensión como estos movimientos intentaron lograr una arquitectura técnica o artísticamente libre de las referencias a la arquitectura del pasado, y en ese sentido sustancialmente abstracta. El intento de liberarse radicalmente de las condiciones a las que nos estamos refiriendo –posición y dimensión– da lugar a una situación extrema: al traspasar los límites del ámbito de estabilidad que estas dos condiciones señalan, la arquitectura se enfrenta a la posibilidad de perder su condición propia como arquitectura. Esto es lo que sucedió con gran parte de las propuestas de los arquitectos soviéticos en el ámbito de la estabilidad posicional y, en un orden completamente distinto, a algunas de las obras tardías de Josef Hoffmann, en este caso en relación con la estabilidad dimensional y en un intento de borrar las fronteras entre arquitectura y artes decorativas.

Por otra parte, ciertas arquitecturas actuales de las que trataremos los casos de Rem Koolhaas y sus socios del grupo OMA y de Aldo Rossi, que no renuncian a la capacidad referencial, representativa, de la arquitectura, sino que por el contrario hacen énfasis en ella, niegan o transgreden igualmente en la imagen que presentan las condiciones de posición y de dimensión. Dan lugar de este modo a un efecto de extrañamiento, ya que, por un lado, hacen referencia figurativa a arquitecturas conocidas y, por otro, niegan las condiciones antropomórficas ineludibles –posición y dimensión– en que estas archi-

tecturas se basaban. Son arquitecturas que tratan de enfatizar el nivel poético distintivo de la arquitectura, mediante lo que los formalistas rusos llamaron extrañamiento de la forma, a la vez que muestran su continuidad con la arquitectura de un pasado próximo o de un pasado más atemporal. Son algunas de las arquitecturas recientes más reconocidas como poéticas (y con frecuencia tachadas de tal en términos peyorativos) y que al mismo tiempo son más específicamente arquitectónicas las que, en su imagen aparente, traspasan los límites de las condiciones de posición y de dimensión de la arquitectura precisamente para hacer más perceptible la naturaleza de la propia arquitectura.

El objetivo primordial de este trabajo es, pues, el de mostrar que estas dos, posición y dimensión, son las condiciones básicas de la arquitectura y de analizar de qué modo el llevar hasta sus límites estas condiciones pone de manifiesto la naturaleza específica de la arquitectura; en unas ocasiones, porque la arquitectura parece dejar de serlo; en otras, porque parece alcanzar un nivel poético propio. Situaciones estas que, por otra parte, no están así de esquemáticamente separadas, sino que pueden estar muy próximas e incluso llegar a confundirse, lo que hace más atractivo el intento de esclarecerlas.

Delimitado el campo de trabajo y señalados los objetivos del mismo, se han buscado los ejemplos con cuyo análisis se mostrase, más que demostrase, la tesis avanzada como hipótesis. La prueba de la misma se confía a la evidencia que pueda desprenderse de la reflexión analítica, lo más rigurosa y profunda posible, de los ejemplos oportunamente seleccionados. El trabajo no se apoya en el descubrimiento de pruebas documentales inéditas, ya que no se trata de probar hechos históricos, sino de mostrar los supuestos avanzados en esta introducción mediante la reinterpretación de ejemplos arquitectónicos conocidos. Se ha consultado, eso sí, la bibliografía disponible sobre las arquitecturas analizadas.

I. LA ESTABILIDAD DE POSICION

I. LA ESTABILIDAD DE POSICION*

El primer componente de lo que he llamado estabilidad extrínseca de la forma arquitectónica es la posición. Algunas de las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo, en concreto el Constructivismo ruso y los movimientos con él relacionados, exhiben en sus propuestas arquitectónicas un deseo de liberar a la arquitectura de su sumisión respecto a la fuerza de la gravedad. Ese anhelo tan característicamente moderno de desafiar la gravedad, de tratar de desprenderse de la tierra y elevarse hacia el cielo, se manifiesta en el Constructivismo en la búsqueda de una arquitectura que se pretende no esté regida por dicha fuerza; es la búsqueda de una arquitectura liberada de la relación posicional tierra-cielo o suelo-techo, del vector vertical como posición impuesta por la gravedad, lo cual tiene su traducción más inmediata en una arquitectura oblicua, y de ahí la oblicuidad de tantas de las propuestas de los arquitectos constructivistas.

Esto plantea dos cuestiones fundamentales:

1. El intento de liberación de la gravedad, y en consecuencia de la espacialidad orientada según un vector vertical abajo-arriba por ella determinada, constituye la búsqueda de la verdadera abstracción, la negación radical del antropomorfismo de la arquitectura. Este último tiene como una de sus condiciones esenciales la dependencia de esa dirección gravitatoria a la que están inevitablemente sometidos tanto el hombre como sus construcciones y que es la causa de la diferencia esencial entre la arquitectura y la pura geometría: el hecho simple pero decisivo de que en un edificio el suelo está abajo y el techo arriba, es decir, que la arquitectura está verticalmente orientada. Lo que busca esta vanguardia es una abstracción radical, en cuya consideración no entra el problema de si se trata de un arte figurativo o no, de si se está representando o no la realidad exterior, que es hacia donde se han dirigido la mayoría de las

* Los números al margen hacen referencia a las ilustraciones.

discusiones sobre la condición abstracta del arte y de la arquitectura modernos y, en contraposición simplista, de la figuratividad de los actuales o pos-modernos. Lo que busca esa vanguardia es, como he dicho, la liberación respecto de una de las condiciones esenciales de la arquitectura, la posición.

2. Las propuestas arquitectónicas del Constructivismo están relacionadas con otros movimientos plásticos de la vanguardia rusa y el examen de esta relación ayudará a esclarecer la cuestión en arquitectura, que es el objeto de este trabajo. La vanguardia pictórica —fundamentalmente el Suprematismo— trata también de alcanzar un mundo nuevo, aunque sus pretensiones son más modestas quizás que las de la arquitectura, pero en cambio están dentro de sus límites de posibilidad y su resultado es en definitiva más trascendente. La pintura trata de liberarse de los presupuestos del arte tradicional, de escapar del espacio perspectivo fijo y situarse en un espacio no regido por la ley de la perspectiva. Esto es posible porque la pintura no depende de una ley física externa e inexorable, como la de la gravedad para la arquitectura, sino de las leyes de la visión, que dependen sólo en cierta medida del mecanismo físico de la vista y que pueden ser modificadas por el intelecto; ese arte trata, al igual que el de otras vanguardias coetáneas, de mostrar que se puede ver de otra manera si se mira con un nuevo enfoque. Propuestas de la vanguardia pictórica se transponen a la arquitectura, con resultados que demostrarán la posible influencia de la pintura sobre la arquitectura y, a la vez, si se lleva esa influencia fuera de los límites propios de la arquitectura, demostrarán la resistencia última que ofrece la arquitectura, por sus condiciones específicas, a ser tratada en los mismos términos de la pintura.

1, 2 Estos dos puntos son los que he investigado en este apartado del trabajo, según voy a exponer a continuación. La oblicuidad como rasgo característico de una arquitectura que busca liberarse de la fuerza de gravedad, con lo que esto significa de búsqueda de un mundo nuevo, de un hombre y de una sociedad nuevos, aparece en muchos ejemplos de la arquitectura soviética. El ejemplo más emblemático es el monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin, de 1919 a 20. Se trata de un proyecto de construcción dotada de un simbolismo abstracto como corresponde a este tipo de monumento, —la doble espiral significa el progreso ascendente y dinámico de la sociedad bajo el bolchevismo— y de una finalidad práctica concreta —los tres volúmenes contenidos rotatorios habrían de tener un uso determinado: el cilindro superior como centro de información, la pirámide intermedia como sede de los órganos administrativos y ejecutivos y el cilindro inferior destinado a alber-

gar las funciones legislativas y los congresos—. Es, por tanto, un proyecto de edificio gigantesco, considerablemente más alto que la Torre Eiffel¹.

Esto puede parecer sorprendente en un proyecto que en los dibujos y maquetas se nos muestra como un objeto sin tamaño definido. En realidad está más próximo en su aspecto a un aparato mecánico que a un edificio o a un monumento². La cuestión de la ambigüedad dimensional o incluso de identidad de este proyecto nos llevaría a consideraciones que están fuera de nuestro tema presente; se tratará con ejemplos de otras arquitecturas al estudiar la estabilidad de dimensión. En lo que respecta a la estabilidad de posición, que ahora nos ocupa, la Torre de Tatlin está constituida por una doble espiral cónica de eje vertical y ninguno de sus elementos se proyecta fuera de la circunferencia que marca el límite exterior de la base de la torre. Sin embargo, esta estabilidad real está contradicha en apariencia por la gran viga de celosía inclinada que acompaña a la espiral en uno de sus lados; además, el cilindro superior, también inclinado, se proyecta más allá de la forma cónica en que están incluidas ambas espirales. El monumento parece inclinarse, de modo que la línea espiral da la sensación de alzarse hacia adelante saliéndose de su base. Como observa John Milner en su monografía sobre Tatlin, «las espirales penetran en el suelo en los dibujos de alzado y en la base de la maqueta en las fotografías de la misma, sin aparente interrupción, con lo que el monumento parece continuar debajo de la superficie de su base visible»³. Este hecho, unido al movimiento circular de los tres volúmenes que contiene la Torre, produce el efecto de un movimiento que parecería el de un gran tornillo que da vueltas, moviéndose hacia arriba y hacia adelante, emergiendo de la tierra y proyectándose hacia el aire. Incluso, en su aspecto global, «el monumento se asemeja a un telescopio o un mecanismo para medir los cielos, con lo que parece estar tan relacionado con el cielo como con la tierra...»⁴. Constituye una muestra evidente, con ese impulso hacia arriba y con esa aparente inclinación, de la tendencia presente en la arquitectura soviética de esos años a escapar de la atracción hacia la tierra debida a la fuerza de gravedad y a liberarse de la estabilidad vertical por ella impuesta.

1 Véase Kurt Rowland. *A History of the Modern Movement. Art, Architecture, Design*. Looking and Seeing, Londres, 1973, p. 192.

2 Véase el detallado estudio de la Torre de Tatlin en John Milner. *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1983. Cap. 8. The Monument to the Third International.

3 John Milner, *op. cit.*, pp. 154-55.

4 John Milner, *op. cit.*, p. 154.

Un anhelo de elevarse de la tierra dirigiéndose hacia el cielo del que, como vamos a ver, estaban imbuídas gran parte de las manifestaciones artísticas contemporáneas, como en una obra de Alexandra Exter titulada «Construcción para escena plástica y gimnástica», de 1926, en la que hay un énfasis en el dinamismo ascendente, siguiendo cualquier dirección; un alejamiento del suelo y un movimiento en el espacio.

El propio Vladimir Tatlin lleva a su manifestación más directa ese anhelo por elevarse del suelo del que estamos hablando. Entre 1929 y 1932 diseña y hace ensayos con el denominado Letatlin, un planeador orgánicamente diseñado. No puede, por tanto, extrañarnos que Georgui Kroutikov proyectase en 1928 un edificio de viviendas como ciudad volante. Ni que en proyectos de Nicolai Ladovski como los aquí expuestos, de 1922 y 1920 respectivamente, se propongan edificios que desafían a la gravedad situándose en voladizo, suspendidos en el aire, o desarrollándose oblicuamente hacia arriba. Pero lo que sucede con una arquitectura que, como éstas, quiere aparecer como ingravida es que o se convierte en un edificio con potentes ménsulas, con una estructura hiperdesarrollada, o es un castillo de naipes, un edificio que parece estarse derrumbando. En un ejercicio docente realizado bajo la dirección del mismo Ladovski en 1928 se pone claramente de manifiesto qué problema se plantea y cómo se trata de darle solución. En el intento de despegarse del suelo, una gran masa es apoyada en un solo punto; se llega a una envolvente oblicua por suma de pequeños voladizos, que supuestamente dan una compensación de las masas a ambos lados, produciendo un inestable equilibrio. Aplicándolo a la arquitectura, diríamos que ésta no se presta a la oblicuidad en el plano vertical, sólo a una serie de pequeños escalonamientos. La pretendida orientación de las líneas en cualquier dirección del espacio se traduce en la discontinuidad de los pequeños incrementos. En la denominada «Construcción», obra de Gustav Klucis de 1920 a 22, se da también un escalonamiento, en este caso en disminución, telescópico, de modo que la expansión en el espacio no se alcanza de una vez, sólo discontinuamente.

Fijémonos ahora en un proyecto de aquellos años, en este caso un edificio construido, el Pabellón de la U.R.S.S. en la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925, del arquitecto Konstantin Melnikov. Si hay un arquitecto que encarna en sus obras la imagen de la oblicuidad éste es Melnikov, seguramente el más brillante arquitecto soviético. En el edificio del Pabellón hay direcciones oblicuas en planta y direcciones oblicuas que se cruzan en el espacio, produciendo un efecto de extrema ruptura de la ortogonalidad gravitatoria. Pero la inestabilidad o, mejor dicho, la liberación respecto de la esta-

bilidad tradicional, es sólo accesoria, limitada a los elementos añadidos que cubren parcialmente la escalera. Las paredes, muretes, los volúmenes edificados, son verticales. El resultado es una imagen de oblicuidad sobre unas formas edificadas ortogonales.

El que parece alcanzar casi la definitiva oblicuidad, la definitiva liberación de la gravedad, es El Lissitzky, en su proyecto de Tribuna Lenin. En él resuelve la oblicuidad casi de una sola vez, salvo por el gran dado de la base, que tendría que garantizar con su peso o con su empotramiento en el suelo la estabilidad del artefacto, evitando su vuelco. En cualquier caso, El Lissitzky consigue aquí, al menos aparentemente, suspender en el aire a Lenin, aunque para ello necesite un enorme bloque pétreo bien anclado al suelo. 15

La figura de El Lissitzky, ahora como pintor, nos hace entrar en el segundo punto que he anunciado antes, el de cómo en la pintura, contemporáneamente a estas propuestas arquitectónicas, se realizaron experiencias que inciden en la cuestión de la estabilidad de posición y la oblicuidad. En efecto, dentro de la propia vanguardia rusa se desarrolla una alternativa a la oblicuidad más inmediata de los Tatlin, Ladovski, Melnikov, etc., pero que intenta igualmente negar la existencia de la vertical como dirección privilegiada. Para investigar este hecho he partido de las experiencias pictóricas de El Lissitzky, cuya figura es particularmente significativa en la evolución del arte ruso de vanguardia. Fue él quien mejor sintetizó los resultados obtenidos en los diversos campos, debido seguramente a su polifacética trayectoria. Con un título de ingeniero y atraído por la pintura, fue profesor de arquitectura y diseño gráfico, siendo el artista que con mayor éxito llevó a cabo la fusión del Constructivismo con el Suprematismo de Malevich⁵.

Entre 1920 y 21, El Lissitzky lleva a cabo la organización plástica del espectáculo electro-mecánico «Victoria sobre el Sol», respecto a la que escribe el propio artista: «Mi objetivo es crear una manera completamente nueva de ver las cosas... El andamio representa la maquinaria del espectáculo diseñada para proporcionar a los objetos del mismo posibilidades de movimiento muy numerosas. Para conseguir esto, las partes individuales tienen que ser móviles, girables, estirables, etc.»⁶. En esta escenografía aparece la oblicuidad junto al dinamismo, a la vez que una figuración abstraída, esquematizada geométricamente. 16, 17

⁵ Kurt Rowland, *op. cit.*, p. 201.

⁶ El Lissitzky. *Russia: An Architecture for World Revolution*. Cambridge, Mass., 1984 (1930), p. 136.

18 En su «Historia de dos cuadrados», de 1920, se representan los dos elementos planos, los dos cuadrados, en una esquina del dibujo y en la otra un círculo, o una esfera, detrás del cual asoma una serie de figuras geométricas tridimensionales: hay, por tanto, unas figuras planas, otras volumétricas y otra que puede ser plana o volumétrica. Están aquí los componentes característicos de lo que son sus composiciones Proun u «objeto», una serie de cuadros que comenzó en 1919; los Proun pueden ser estrictamente bidimensionales, pueden incluir sugerencias de una tercera dimensión o pueden fluctuar entre las dos⁷. Esta fluctuación entre lo bidimensional y lo tridimensional se debe al manejo que en ellos se hace de las líneas oblicuas, ya que una línea oblicua que aparece dibujada en el cuadro puede ser parte de una figura plana contenida en el plano de la pintura o bien ser el resultado de la proyección caballera sobre dicho plano de una línea no contenida en el mismo. Esto da lugar a una ambigüedad entre lo que pertenece realmente al plano y lo que está en el plano como representación de la tercera dimensión, una ambigüedad que la pintura permite por su condición plana y que en concreto esta pintura de El Lissitzky pone en evidencia. En los Proun está presente la idea fundamental de la vanguardia rusa: el llegar a la verdadera abstracción negando la prioridad de la dirección vertical respecto a cualquier otra dirección del espacio y, en el caso de la pintura, anulando, o al menos haciendo ambigua, la distinción entre las direcciones del plano y las exteriores a él, haciéndolas equivalentes.

21, 22
23, 24
25, 26

27 En el dibujo en el que El Lissitzky representa su montaje del Espacio Proun en la Gran Exposición de Arte de Berlín, de 1923, la ambigüedad posicional, la equivalencia de las diversas direcciones en el espacio, se acentúa porque a la ambigüedad entre oblicuas pertenecientes a una figura del plano y oblicuas por proyección sobre el plano de otra dirección, de la que acabo de hablar, se le suma la ambigüedad originada por la existencia de elementos en relieve sobre las paredes y, sobre todo, porque en el dibujo se utilizan simultáneamente las dos proyecciones caballerías, en un sentido y en el opuesto, para representar en continuidad las seis caras interiores del cubo, es decir, el suelo, las cuatro paredes y el techo de la habitación. Esta equivalencia, o no diferenciación posicional, entre los seis planos que definen un espacio habitable, es lo que haría abstracta a la arquitectura, ya que lo que distingue a la arquitectura de la pura geometría es que los planos verticales son distintos de los horizontales y que el suelo está abajo y el techo arriba.

⁷ Kurt Rowland, *op. cit.*, p. 201.

Esta ambigüedad direccional se traslada a la representación de arquitectura en proyectos de Gustav Klucis, Jacob Tchernykhov, Alexandre Rodtchenko y otros. En el caso de Klucis, en su dibujo de un kiosco de propaganda, de 1920, sucede algo de lo que he analizado en la habitación de el Lissitzky; las oblicuidades procedentes de la proyección caballera se superponen a las oblicuidades que ya contiene la propia construcción tridimensional, de modo que el dibujo exagera una característica formal ya presente en la arquitectura de la que es una representación, o más bien una anticipación. Pero no se pone en cuestión aquí la relación posicional abajo-arriba, no se da el asalto a la esencial estabilidad de posición de la arquitectura, como ocurre en el ejemplo de el Lissitzky. En las «Fantasías arquitectónicas» de Tchernykhov, la oblicuidad resultante de la proyección axonométrica es sobre todo un recurso gráfico explotado para ofrecer una imagen arquitectónica dinámica y aérea; este propósito lo cumplen en buena medida los dibujos, mucho más que la arquitectura que a partir de ellos se tratase de construir. La oblicuidad como espacialidad tridimensional en fluctuación con una composición plana está presente del mismo modo en el dibujo de una construcción abstracta, realizado por Krinski en 1920, que en el dibujo de un proyecto tan concreto como el de «Sillas y mesa para el juego de ajedrez del club obrero», expuesto por Rodtchenko en 1925⁸. En el dibujo de Rodtchenko, la representación caballera hace patente con sus líneas oblicuas la relación de simetría, respecto al centro del tablero, en que se hallan colocados los objetos en su realidad tridimensional, que corresponde a la posición de dos jugadores enfrentados a ambos lados de un tablero de ajedrez; pero, a la vez, ignora dicha tridimensionalidad, al tratar cada volumen con una tinta plana, sin diferenciar sus caras, y al separar estas caras entre sí por medio de una línea blanca de discontinuidad que dibuja sus aristas. De este modo, el dibujo es una delineación del espacio: es a un tiempo la representación de un objeto volumétrico y una composición de líneas y superficies planas independientes.

28, 29

30, 31

En esta última serie de dibujos analizada se mezcla la realidad de la arquitectura y su representación en el plano con la del dibujo como entidad plástica autónoma, siendo el dibujo de Rodtchenko el que logra un resultado más interesante en este sentido, ya que en él las dos facetas del dibujo —como representación de otro objeto y como objeto plástico autónomo— mantienen su

⁸ El proyecto se expuso como parte del modelo de club obrero diseñado por Rodtchenko, que ocupaba una sala del pabellón proyectado por Melnikov para la representación de la U.R.S.S. en la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925. Véase S. Frederick Starr. *Il Padiglione di Melnikov a Parigi*. 1925. Officina Ed., Roma, 1979, p. 76.

32, 33 valor propio a la vez que se refuerzan mutuamente. Y, volviendo a centrarnos en el tema de este trabajo, recordemos que, al considerar la arquitectura en sí misma, con independencia de su representación, es preciso tener en cuenta sus condiciones específicas en función de su vinculación con el hombre. Un edificio necesita en general suelos horizontales; estos suelos pueden elevarse en el aire y quedar sostenidos por esbeltos y casi inmateriales *pilotis* o superponerse desde el terreno hasta formar altos rascacielos, como en las «Fantasías arquitectónicas» de Tchernykov. Pero al final será la horizontal, o la vertical por superposición de muchos pisos horizontales, lo que resulte, no una imposible oblicuidad.

34, 35 Así, fue el propio El Lissitzky el que entendió, al proyectar con Mart Stam un edificio de oficinas para un cruce de calles en Moscú, que el modo no sólo posible sino también más radical de manifestar la voluntad de liberación del edificio respecto de la gravedad era construir el rascacielos horizontal, como denominaron al proyecto. El edificio propiamente dicho es un bloque horizontal elevado, sostenido por las columnas de ascensores. En una de las versiones se dibujan elementos oblicuos, pero restringidos a la estructura de sustentación. Pienso que el rascacielos horizontal es, aunque su propio concepto resulte paradójico, el edificio más revolucionario que nos han legado los arquitectos vanguardistas rusos. En él se utilizan las direcciones propias de la arquitectura, las horizontales y las verticales, y a la vez se hace gala de la equivalencia entre ambas direcciones, de la indiferencia del edificio respecto a su posición y, por tanto, respecto a la gravedad.

36, 37 Esta idea la plasmó en sus proyectos Ivan Leonidov, probablemente el arquitecto soviético más profundo. Leonidov proyectó algunos rascacielos exclusivamente verticales, como en el proyecto de concurso para la Casa del Narkomtiazprom en la Plaza Roja de Moscú, de 1934. También mantuvo en alguno de los proyectos la utopía de la arquitectura aérea, de una arquitectura que parece haber alcanzado la condición de ingrátida; así la esfera del gran auditorio en su proyecto del Instituto Lenin, de 1927, parece que se elevaría en el aire si no la retuviesen los tensores que la atan al suelo. Sin embargo, en varios de sus proyectos más interesantes, incluido el del Instituto Lenin, Leonidov combina bloques longitudinales dirigidos en las tres direcciones del espacio⁹. Los edificios componentes se extienden en las direcciones de los tres ejes cartesianos, considerados en su estricta relación geométrica, lo que les confiere una indiferencia posicional. Al igual que el cuerpo vertical, los

⁹ Vieri Quilici menciona la disposición según las directrices de los ejes cartesianos de las arquitecturas de Leonidov en su Introducción al libro de P. A. Aleksandrov y S. O. Chan-Magomedov. *Ivan Leonidov*. Franco Angeli Ed., Milán, 1975.

bloques horizontales se extienden linealmente, abarcando el territorio y cruzándose a distintas alturas en un espacio tridimensional homogéneo que confiere a los bloques en las tres direcciones esa equivalencia realmente nueva, realmente liberada de la singularidad asignada tradicionalmente a la dirección vertical por causa de la fuerza de gravedad. En otro de sus proyectos, el de concurso para la Casa del Centrosojuz en Moscú, de 1928, es el bloque horizontal el que constituye el principal elemento lineal del conjunto, como verdadero rascacielos horizontal, o rascacielos tumbado, podríamos decir. Como vemos en los planos del proyecto, el bloque horizontal, algo elevado sobre el suelo, tiene la misma ligereza, la misma condición espacial, que el bloque vertical de comunicaciones o que ese otro elemento lineal estrecho que cruza a aquél transversalmente. La equivalencia posicional de las direcciones en el espacio, la liberación respecto a la dependencia de la fuerza de gravedad está expresada plenamente en estos proyectos de Leonidov sin salirse de las tres direcciones ortogonales, sin que aparezca ni un solo indicio de oblicuidad.

40

41,42

La obra de Leonidov marca un hito fundamental –con la de El Lissitzky– en relación con la tesis de este trabajo. La obra de El Lissitzky muestra el sentido que tiene el uso de la oblicuidad en la pintura, como referencia sobre el plano del cuadro de la tercera dimensión del espacio, la no contenida en el mismo, a la vez que como elemento del propio plano del cuadro, es decir, como factor de doble sentido que introduce una ambigüedad artística en la obra. Esta cuestión puede transponerse en ocasiones a la representación de arquitectura, pero en general no a la arquitectura, que por sus condiciones específicas es ajena a la misma. La composición oblicua en muchos de los proyectos arquitectónicos de la vanguardia soviética tiene su razón en una traducción, generalmente demasiado inmediata, de la idea de edificio no sometido a la ley de la gravedad. Esta idea tiene una realización más elaborada, aunque aparentemente más simple, en la arquitectura de Leonidov, una realización más acorde, además, con las condiciones de posición –de horizontalidad de suelos, de verticalidad de paredes– que la arquitectura tiene que cumplir por su propia naturaleza. En los proyectos de Leonidov analizados se alcanza la equivalencia entre las distintas direcciones del espacio, la verdadera indiferencia posicional respecto al privilegio de una dirección impuesto por la gravedad, y ello sin recurrir a una oblicuidad equívoca y básicamente imposible en el caso de la arquitectura.

Dando ahora un salto de medio siglo, quiero relacionar los hallazgos de estos vanguardistas rusos con los proyectos de un grupo de arquitectos actuales. La arquitecta Zaha Hadid¹⁰, en su proyecto ganador para el concurso de

43, 44

¹⁰ Un enfoque general de la obra de Zaha Hadid se encuentra en el artículo de Angel Fernández Alba: «Arquitectura cósmica para el Universo». *El Croquis internacional*. Año I. Número I. Invierno, 1985.

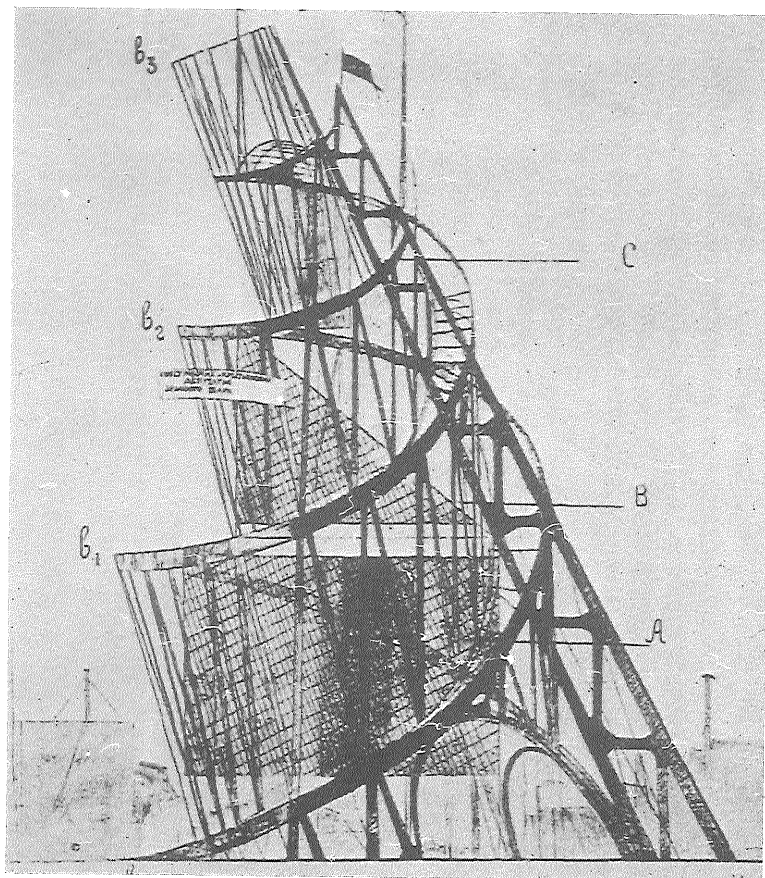
«The Peak» en Hong Kong, muestra su estrecha vinculación con el modo en que se presentan las figuras tridimensionales sobre el plano del cuadro en las obras de El Lissitzky, aunque aquí con una componente realista constituida por el terreno. Aparte de las referencias directas a El Lissitzky y al Suprematismo de Malevich, Zaha Hadid elabora bellamente en este proyecto el persistente anhelo de la vanguardia rusa por la arquitectura ingravida, por la arquitectura que vuela: una serie de plataformas que se cruzan en el espacio, sobre el suelo, parecen flotar en el aire y quedar suspendidas sobre su emplazamiento. Pienso que este proyecto tiene sobre todo valor como brillante expresión plástica de esa idea de ingravidez. Pero creo que un resultado más profundo desde un punto de vista específicamente arquitectónico es el obtenido en otros dos proyectos en los que Zaha Hadid colaboró dentro del grupo OMA, al que entonces pertenecía con los arquitectos Elia Zenghelis y Rem
45, 46 Koolhaas. En el proyecto de Museo del siglo XIX, en Londres, una serie de volúmenes lineales se desarrollan horizontalmente, cruzándose a distintos niveles y dotado cada uno de ellos de un carácter muy distinto, desde el que presenta una gran variedad de disposición de huecos y una serie de compartimentos con multitud de construcciones menores en su cubierta, hasta el bloque con tratamiento de retícula homogénea idéntica en todas sus caras. Este bloque, de longitud indefinida en la axonometría del proyecto, representa en su abstracción esa idea de rascacielos horizontal, esa indiferencia posicional que todo el proyecto tiene. Supone, pues, este proyecto una reflexión sobre las propuestas del mejor Leonidov, trasladadas del espacio abierto al marco de la ciudad, pero manteniendo básicamente la idea que he señalado como fundamental de las mismas.

47, 48 Esto sucede igualmente en el proyecto de ampliación del parlamento holandés en La Haya, de 1979, con el que Koolhaas, Zenghelis y Hadid ganaron un segundo premio¹¹. Además de un edificio de remate sobre *pilotis*, de imagen LeCorbusieriana, el proyecto consta de dos bloques pastilla que discurren paralelamente, uno horizontal y el otro levantado; un tercer bloque, elevado del suelo, une las dos pastillas, atravesando una de ellas y haciendo de puente entre ambos edificios. Cada uno de los tres bloques parece, por el tratamiento de sus paredes y cubierta, haber sido volcado respecto a su posición habitual. El edificio de reuniones del público parece una pastilla tumbada para hacerla descansar sobre el suelo, el de la asamblea parece un edificio vertical colocado horizontalmente y elevado respecto al suelo y el edificio para los partidos políticos y personal parlamentario parece un bloque bajo, de

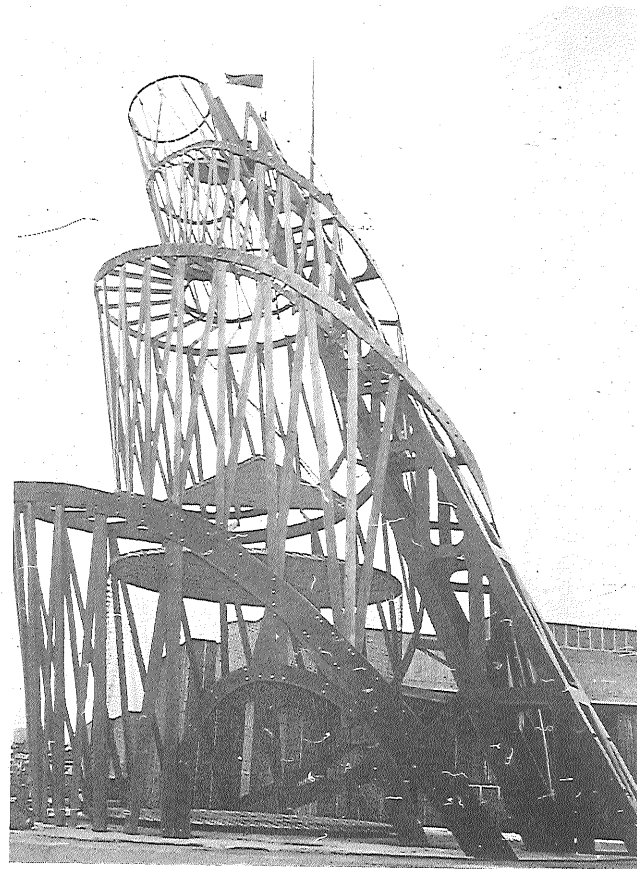
¹¹ Véase planos y descripción del proyecto en *Lotus International* 25, 1979/IV.

dos o tres plantas y de considerable anchura, que recordaría a algunos de los edificios del IIT de Mies van der Rohe, al que se ha hecho girar hasta apoyarlo verticalmente sobre una de sus paredes. La referencia figurativa a edificios de la historia de la arquitectura, en este caso del Movimiento Moderno, es algo frecuente en la arquitectura actual. Esta referencia y la aparente alteración de la posición propia de los edificios componentes pueden parecer un juego anecdótico. Pienso, por el contrario, que ponen de manifiesto una de las cuestiones más profundas de la arquitectura moderna; enlazan con ésta no sólo por medio de la alusión, no carente de ironía, a algunos de los lenguajes formales más reconocidos de los arquitectos modernos, sino fundamentalmente, y a través de la arquitectura de Leonidov, por la materialización que llevan a cabo de esa bella utopía de los arquitectos soviéticos de llegar a la verdadera abstracción liberándose de la estabilidad tradicional, de las condiciones fijas de posición impuestas por la fuerza de gravedad.

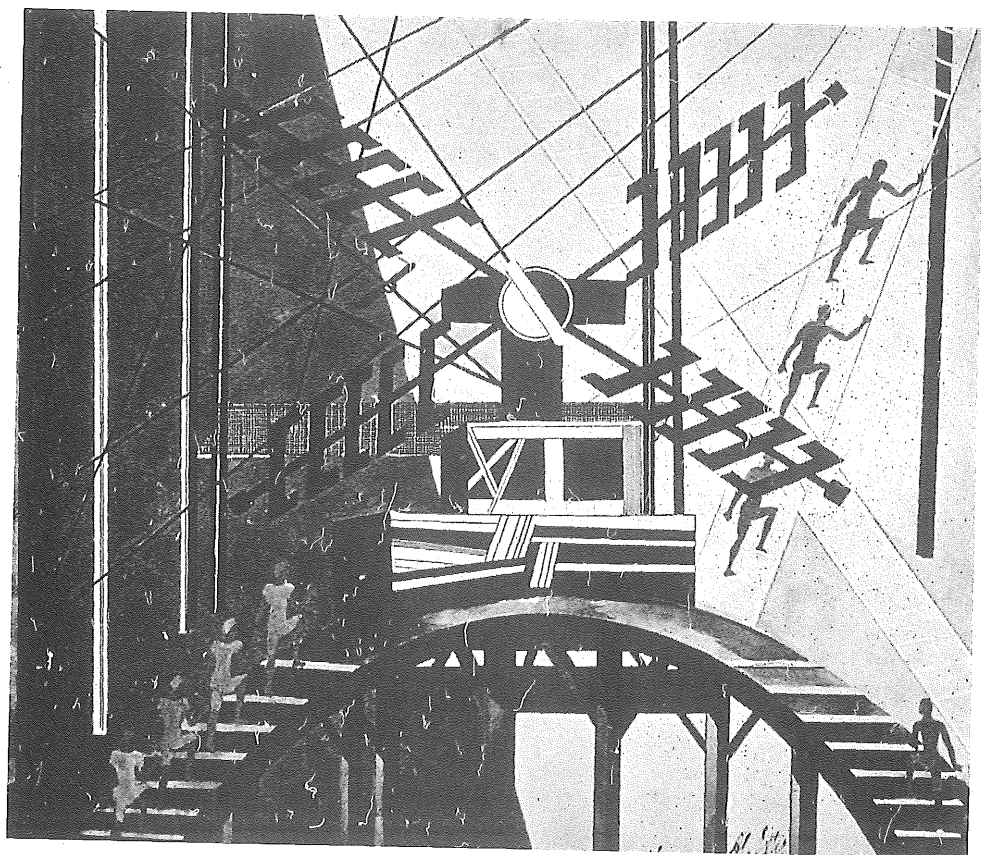
Rascacielos horizontal, pastilla tumbada, bloque levantado, son todos ellos manifestaciones de esa equivalencia direccional, de esa indiferencia posicional que, según la convicción de los arquitectos de la vanguardia soviética y de algunos arquitectos actuales, constituye una de las conquistas prioritarias de la arquitectura del siglo XX. Además estas propuestas, que hacen patente una condición básica de la arquitectura, la posición, al ponerla aparentemente en cuestión, contribuyen con ello al esclarecimiento de la arquitectura y a la reafirmación de sus valores.



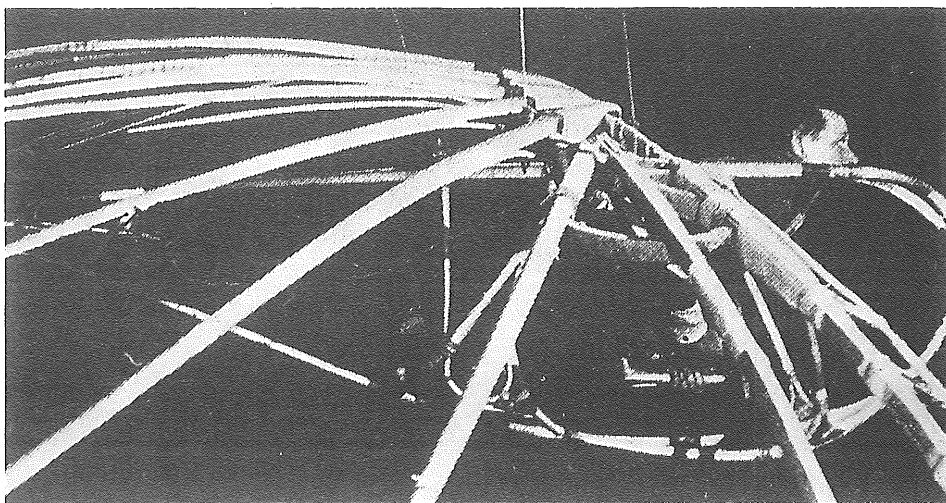
1. Vladimir Tatlin: Alzado del Monumento a la Tercera Internacional, 1919-20.
Publicado en el libro de N. Punin de 1920



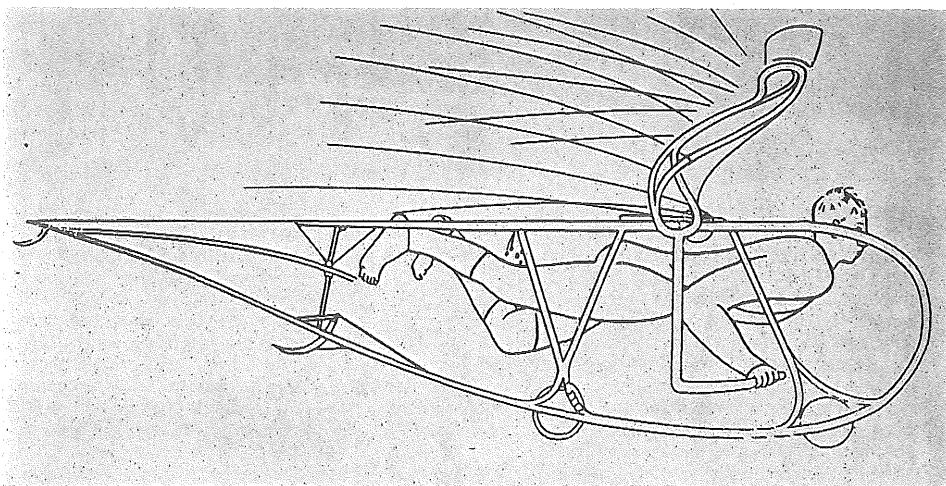
2. Reconstrucción del Monumento a la Tercera Internacional,
de Tatlin, hecho para la Exposición «Art in Revolution», Londres.



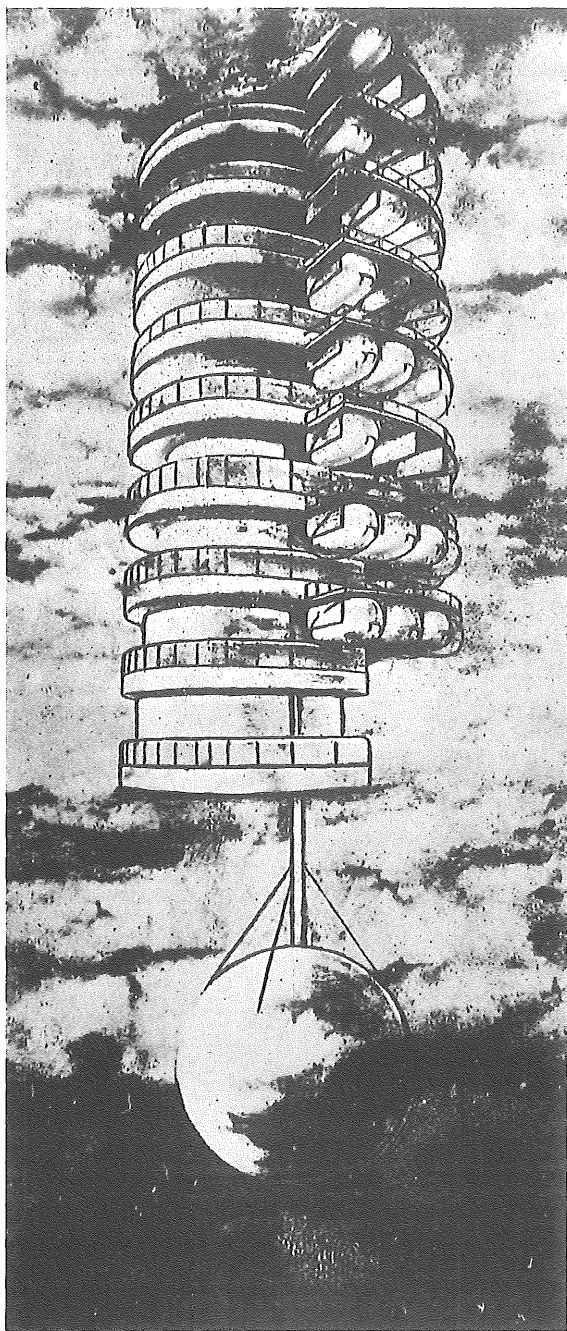
3. Alexandra Exter. Construcción para «Scène plastique et Gymnastique», 1926.



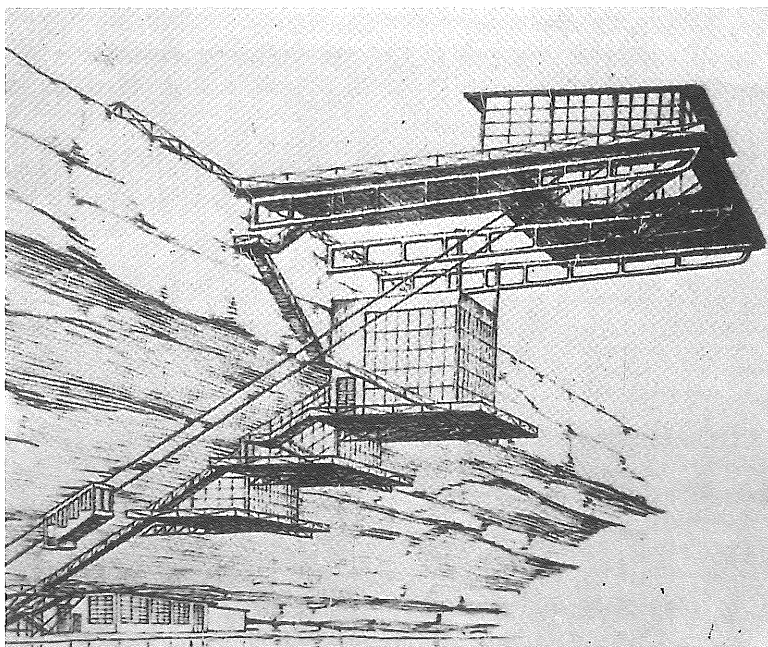
4. Vladimir Tatlin. «Letatlin» con Tatlin en la posición de pilotar, c. 1932



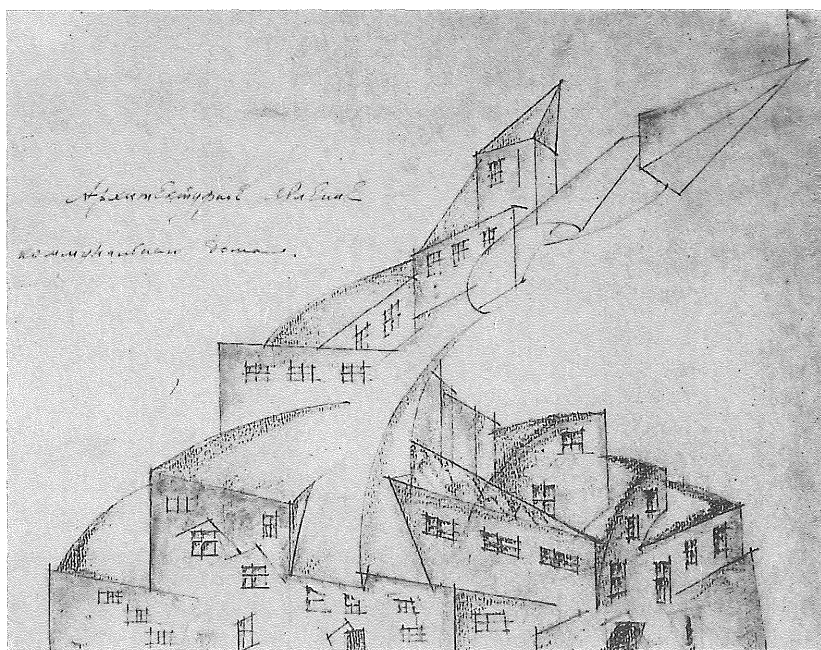
5. Vladimir Tatlin. «Diagrama de la posición del piloto en Letatlin», c. 1932



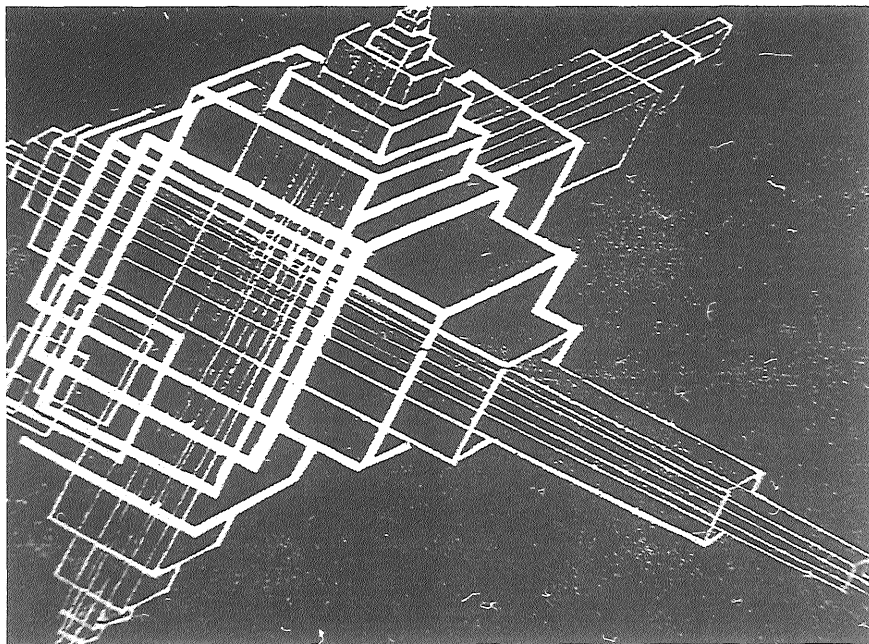
6. Gueorgui Kroutikov. Ciudad volante, edificio de viviendas, 1928.



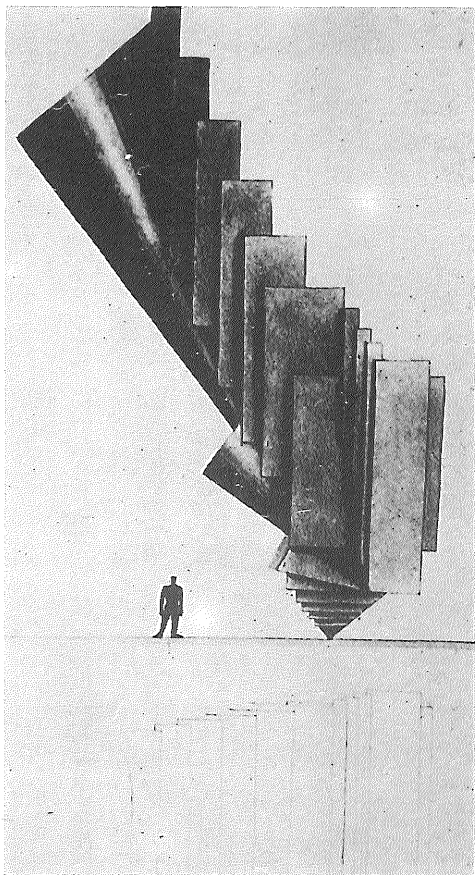
7. N.A. Ladovski. Proyecto de restaurante en un acantilado, 1922.



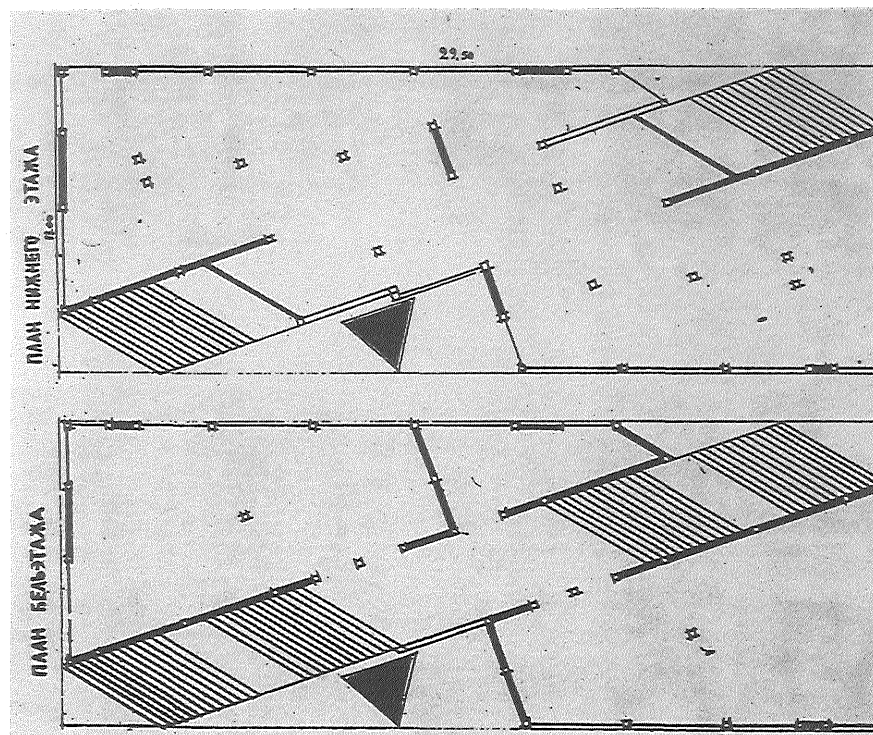
8. N.A. Ladovski. Efecto arquitectónico de una casa-comuna, 1920.



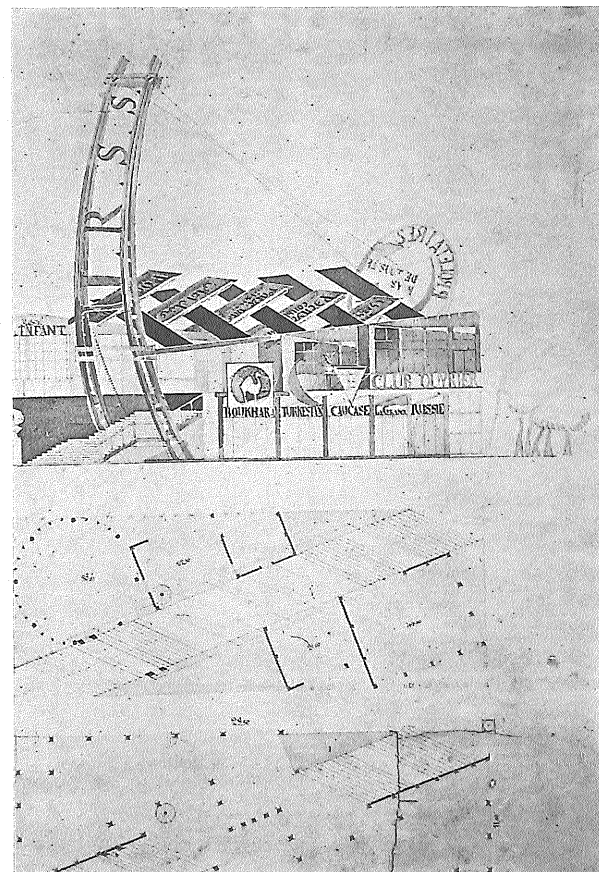
10. Gustav Klucis. Construcción, 1920-22.



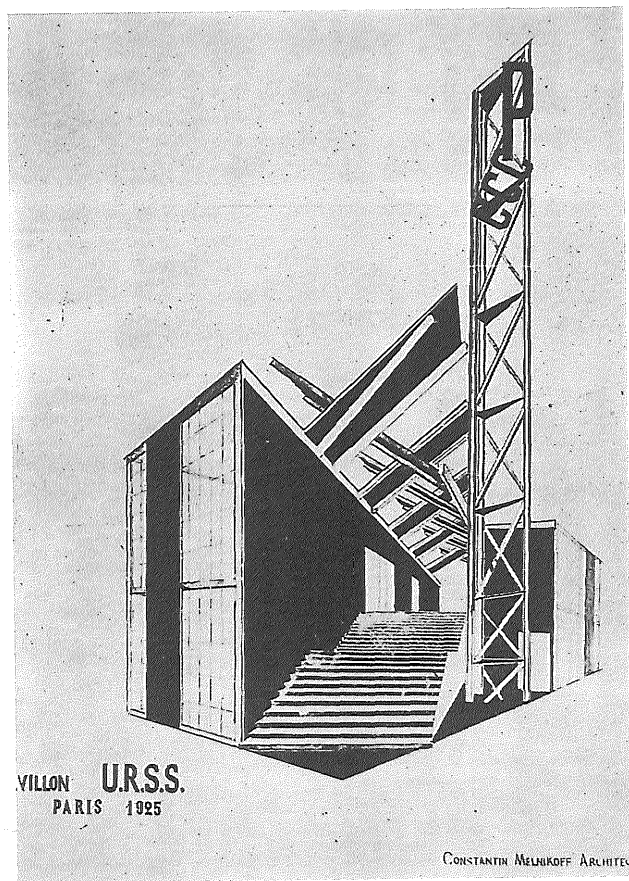
9. A.E. Arkin. Vchutemas (docente N.A. Ladovski). Ejercicio sobre las propiedades físico-mecánicas de la forma (masa y equilibrio), 1928.



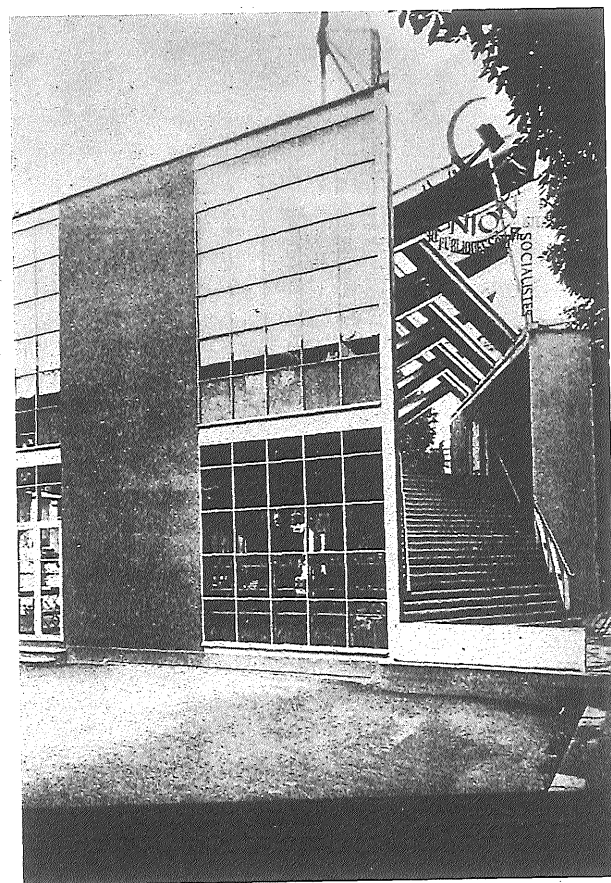
11. Konstantin Melnikov. Planta del Pabellón de la U.R.S.S. en la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925. Solución final.



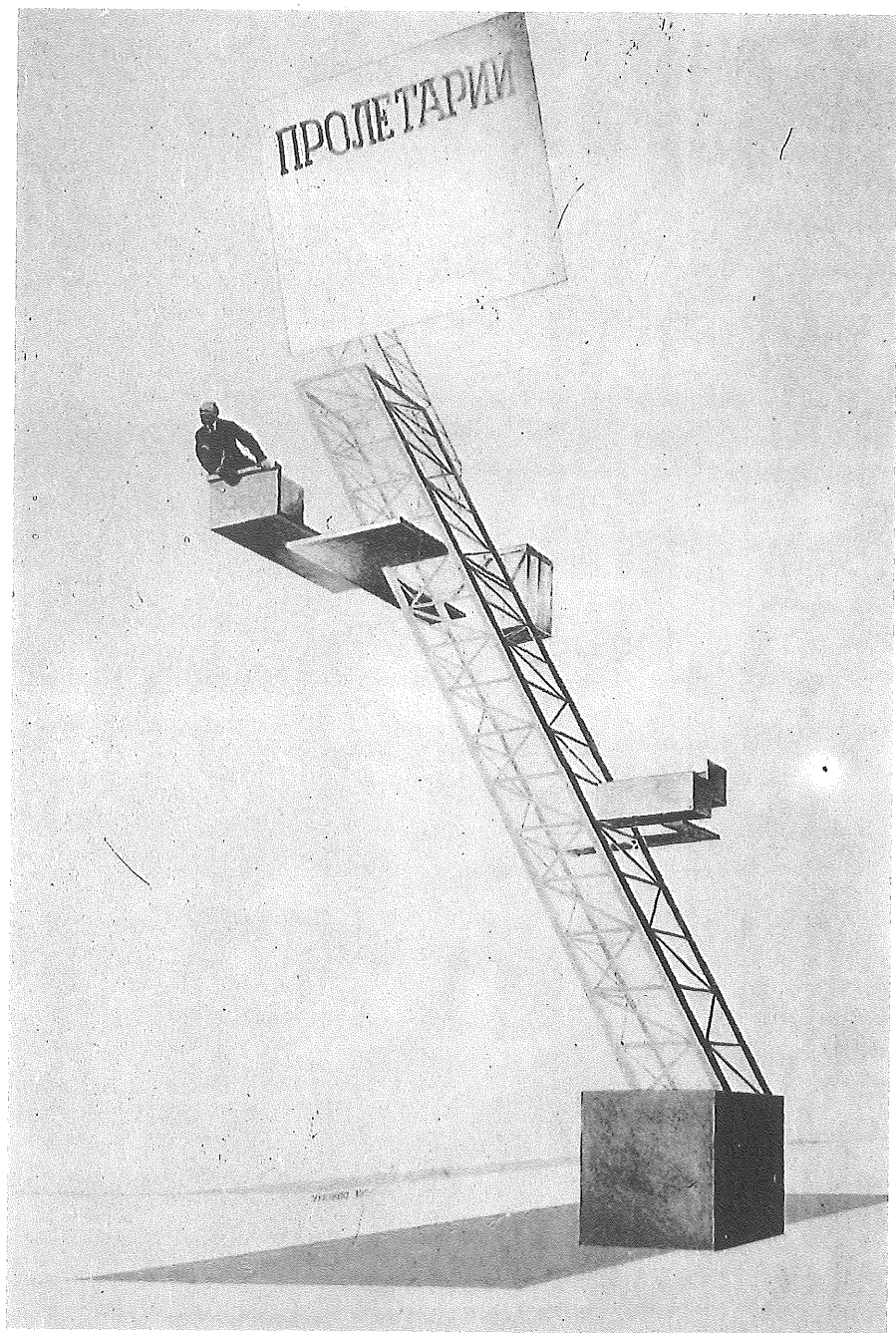
12. K. Melnikov. Proyecto de concurso para el Pabellón, 1924.



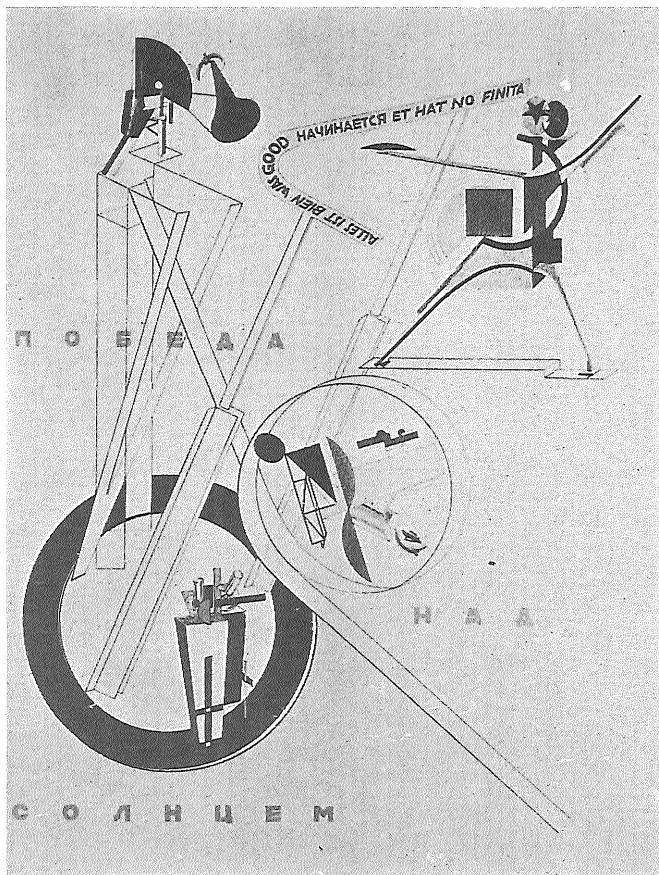
13. K. Melnikov. Perspectiva de la solución final del Pabellón.



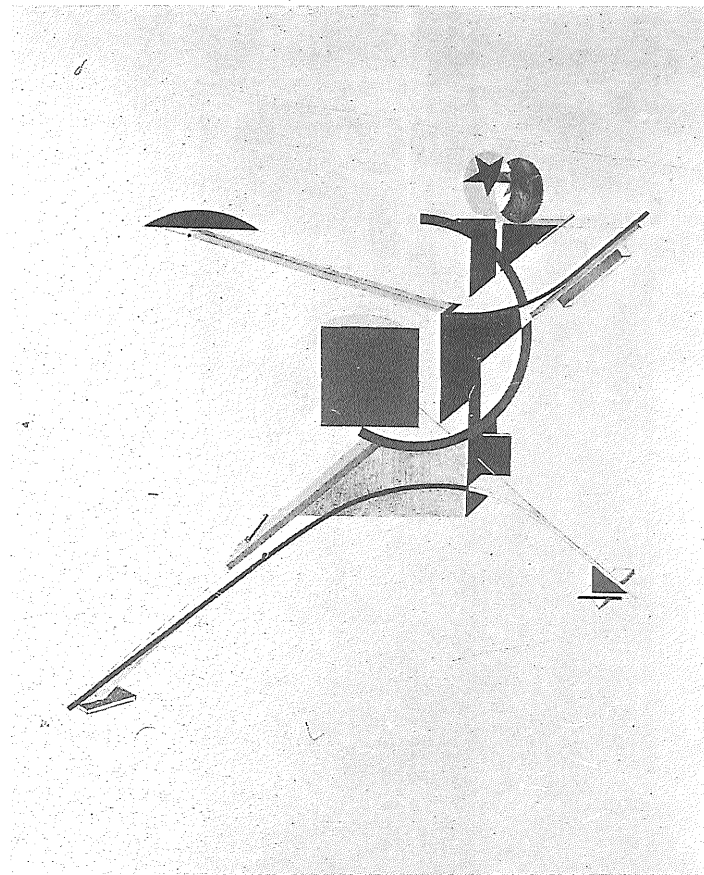
14. K. Melnikov. Fotografía oficial del Pabellón



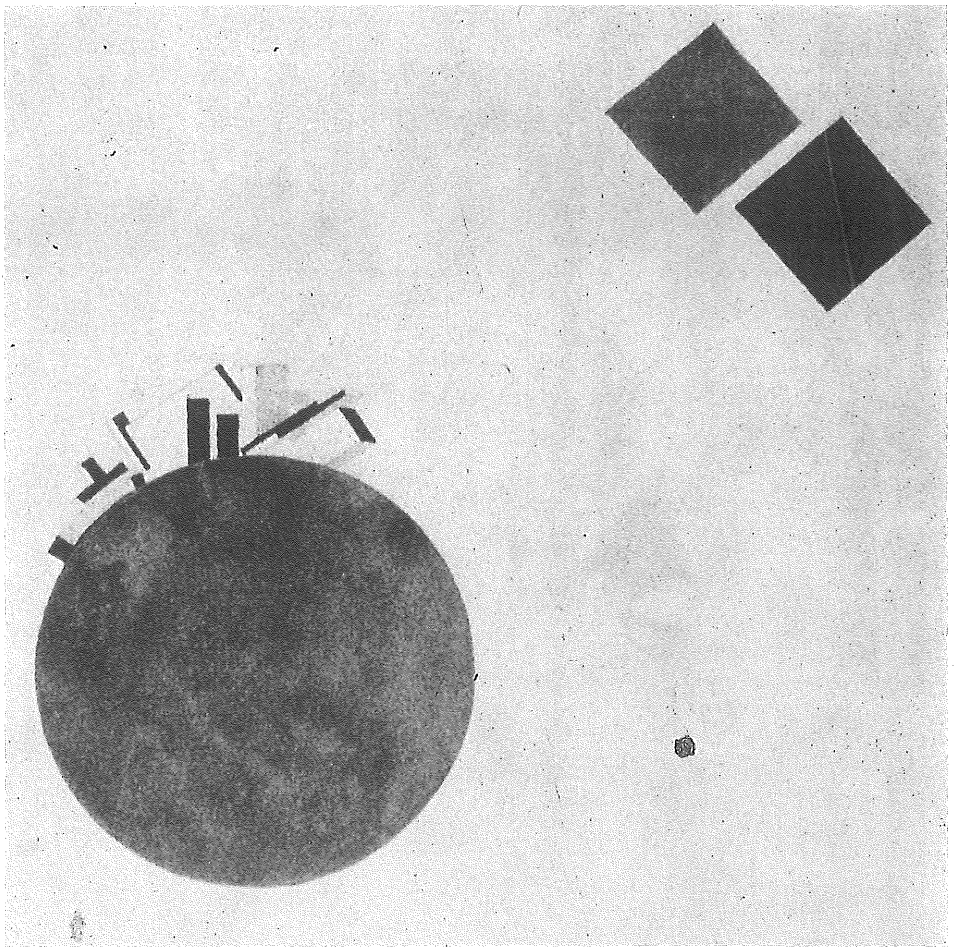
15. El Lissitzky. Proyecto de tribuna Lenin (UNOVIS), 1920.



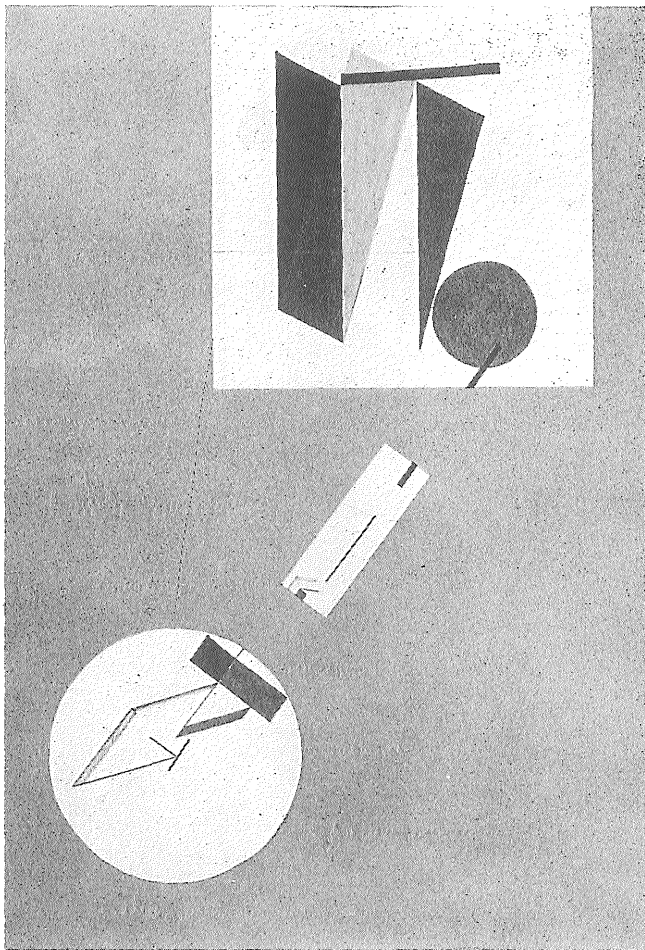
16. El Lissitzky. Parte de la maquinaria del espectáculo «Victoria sobre el Sol: El Hombre Nuevo», 1920-21.



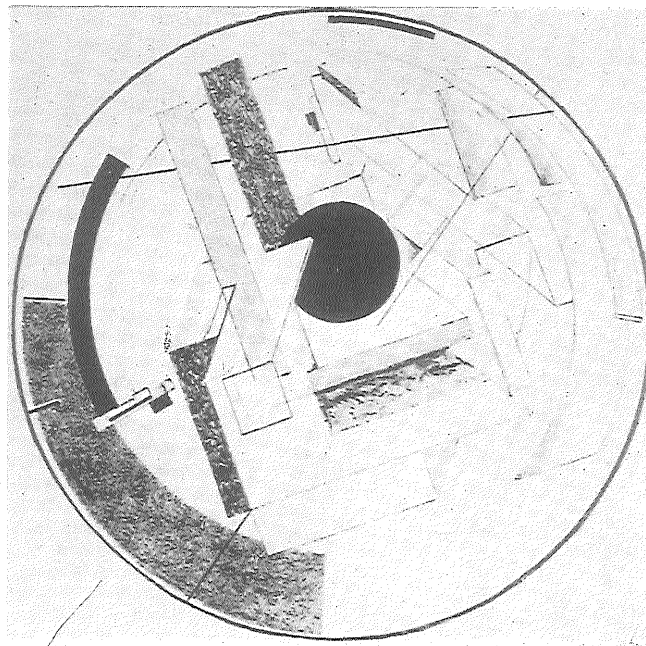
17. El Lissitzky. El Hombre Nuevo, 1920-21.



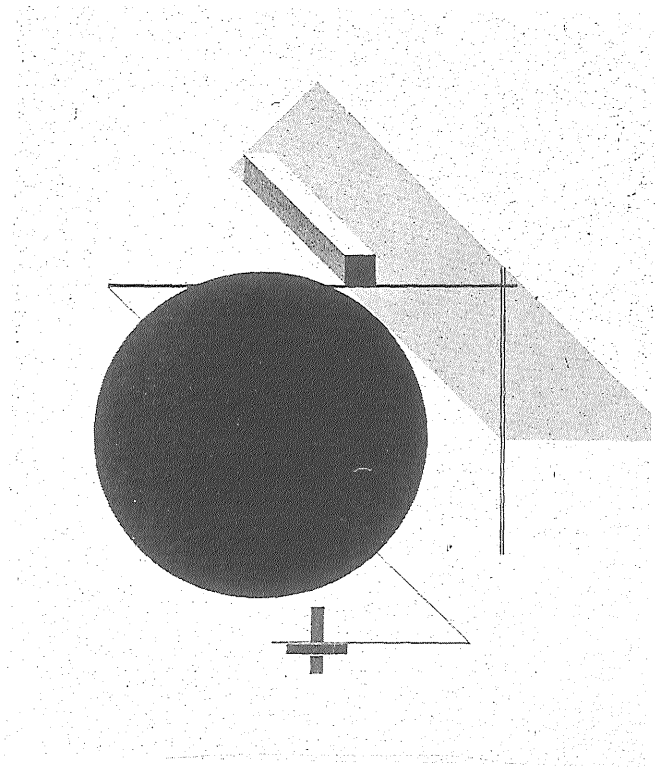
18. El Lissitzky. Historia de dos cuadrados, 1920.



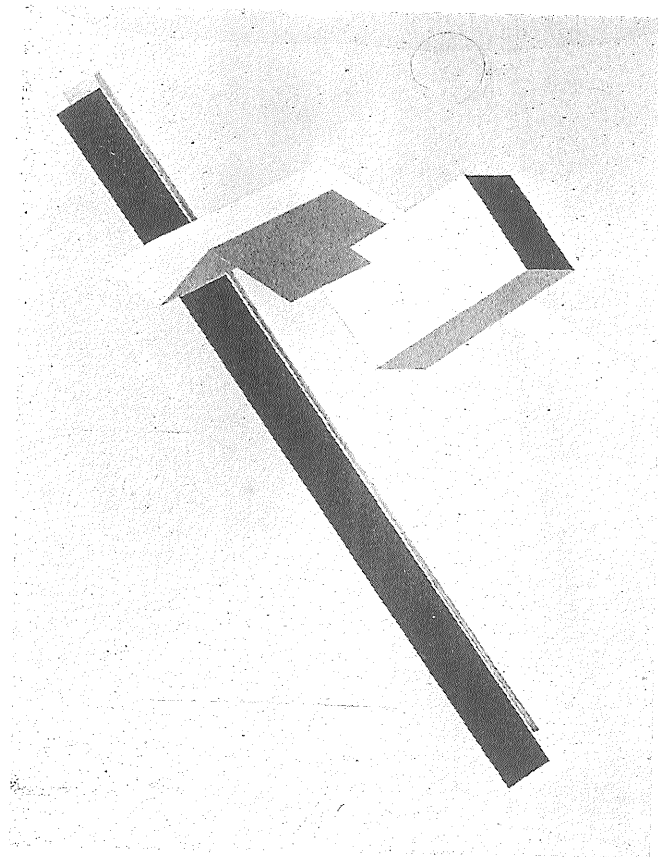
19. El Lissitzky. Sin título, c. 1922.



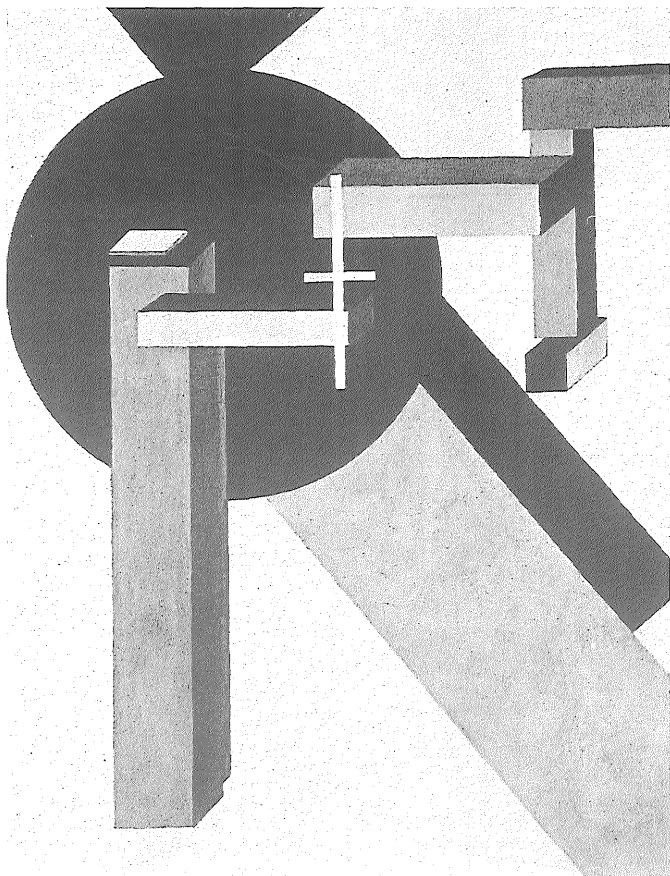
20. El Lissitzky. Proun 6B, 1921.



21. El Lissitzky. Proun, 1919-23.

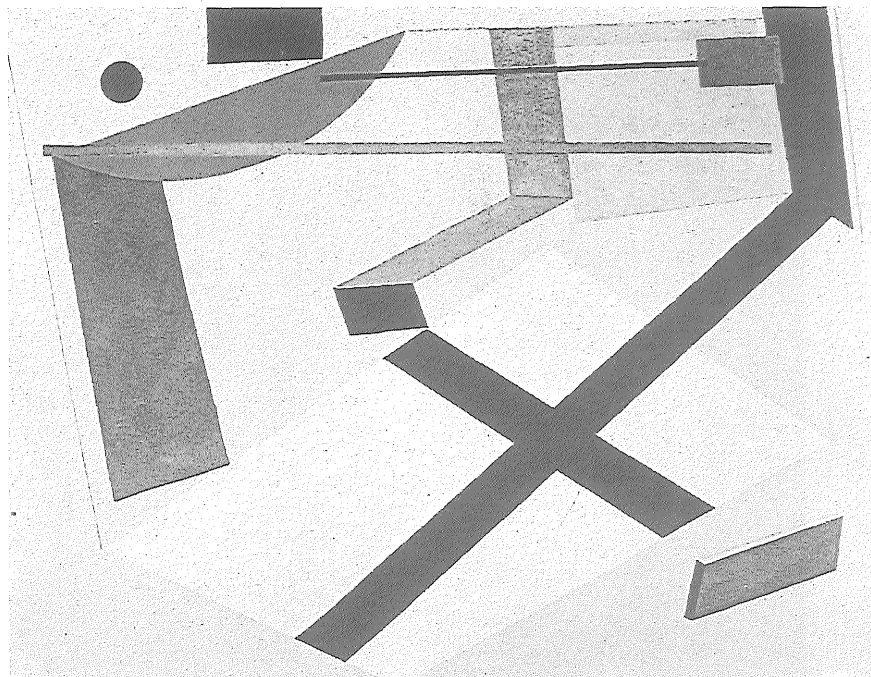


22. El Lissitzky. Proun GK, c. 1922-23.

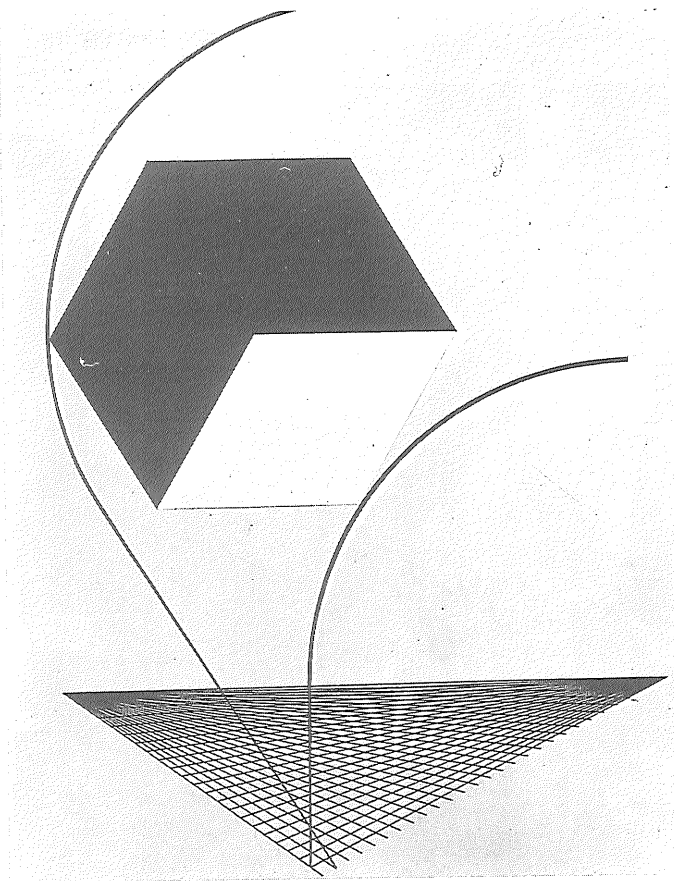


41

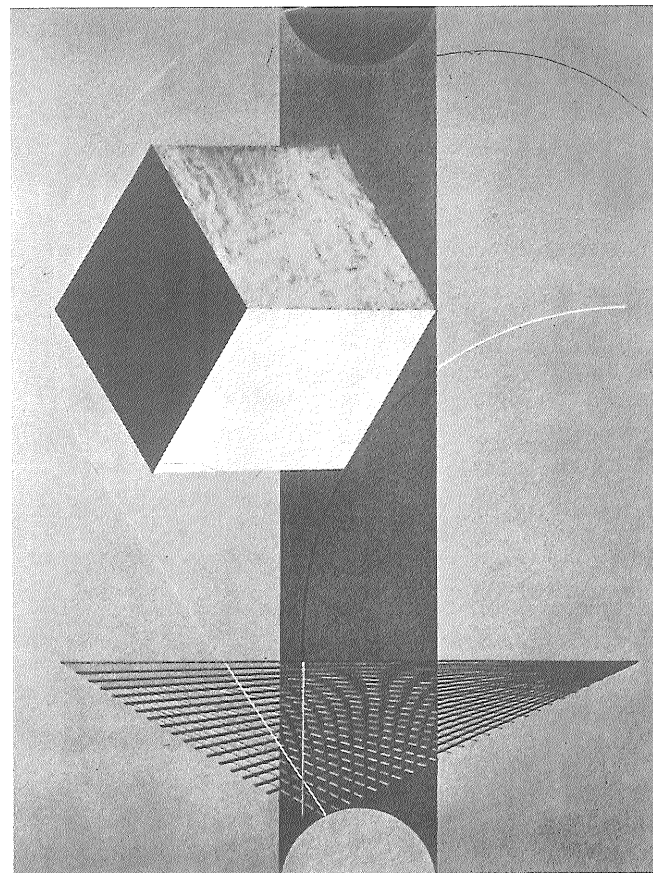
23. El Lissitzky. Proun 1D, 1919.



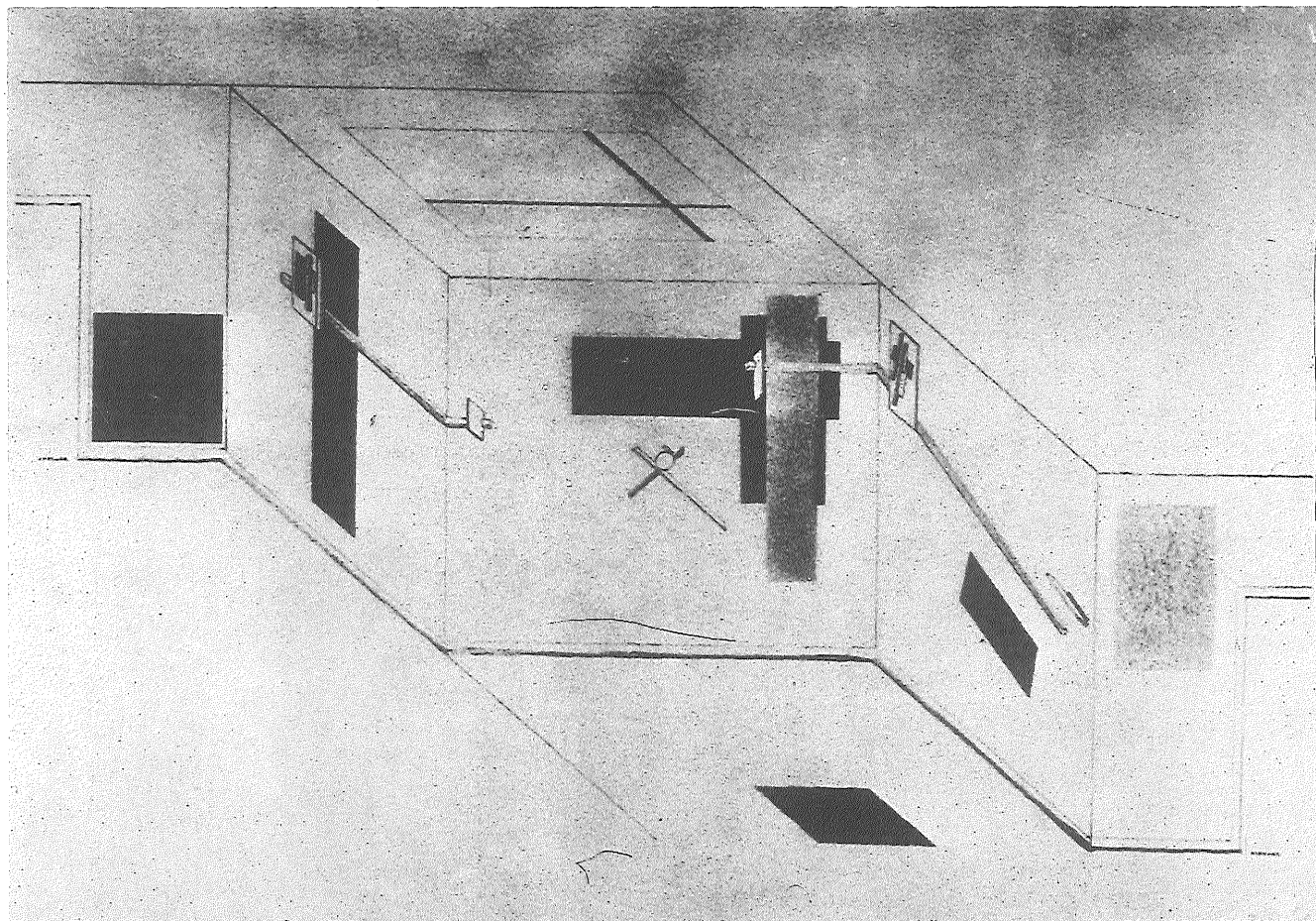
24. El Lissitzky. Proun 30T, 1920.



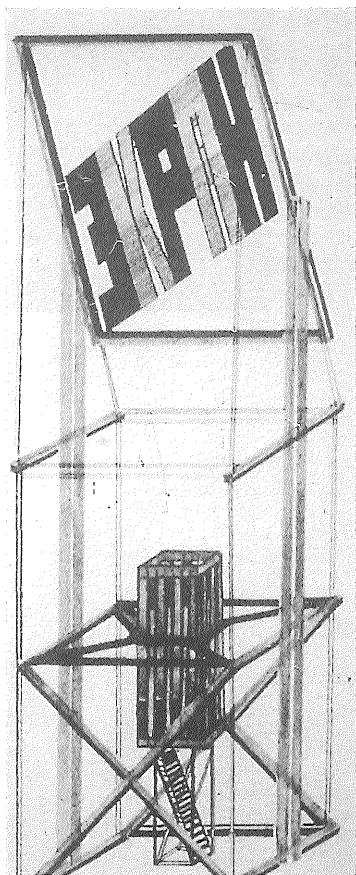
25. El Lissitzky. Proun, 1923-24.



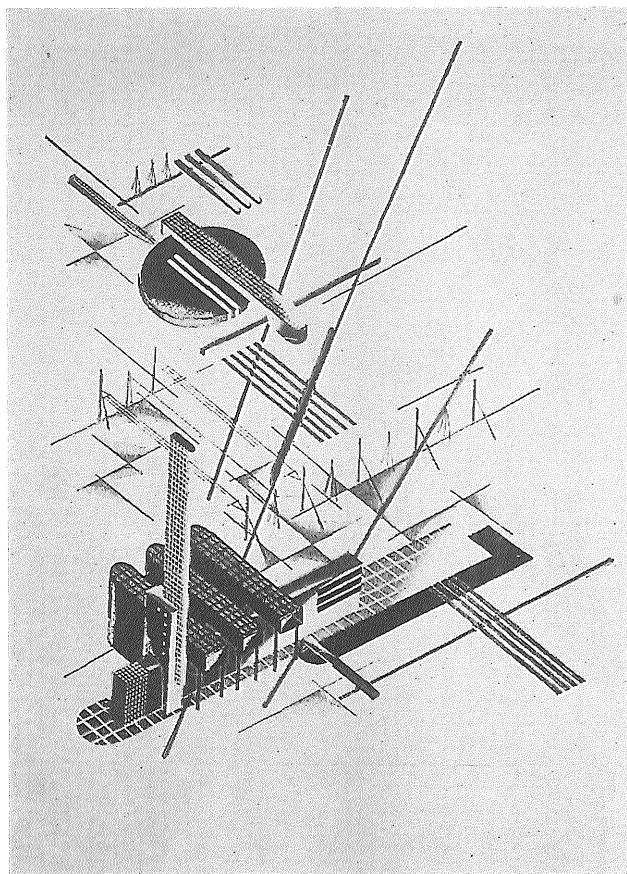
26. El Lissitzky. Proun 99, c. 1924.



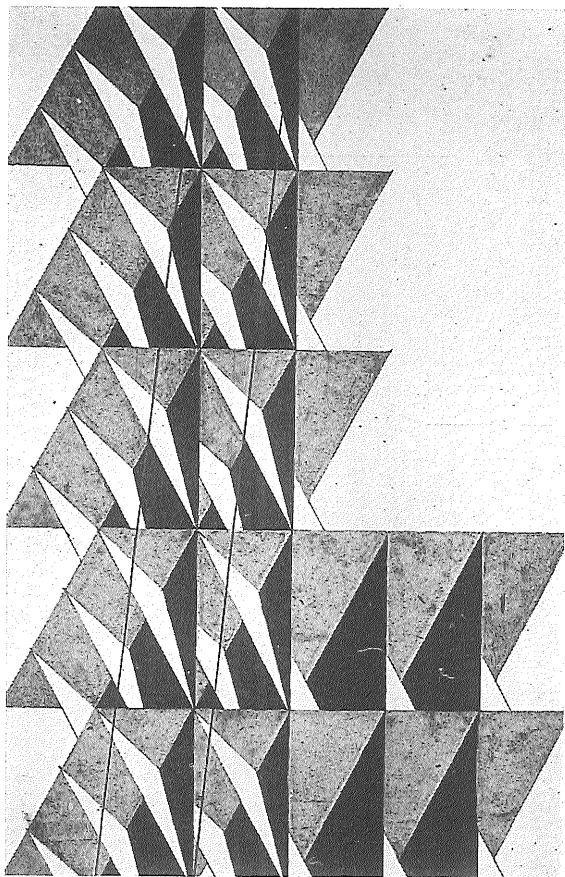
27. El Lissitzky. Proun, 1923.



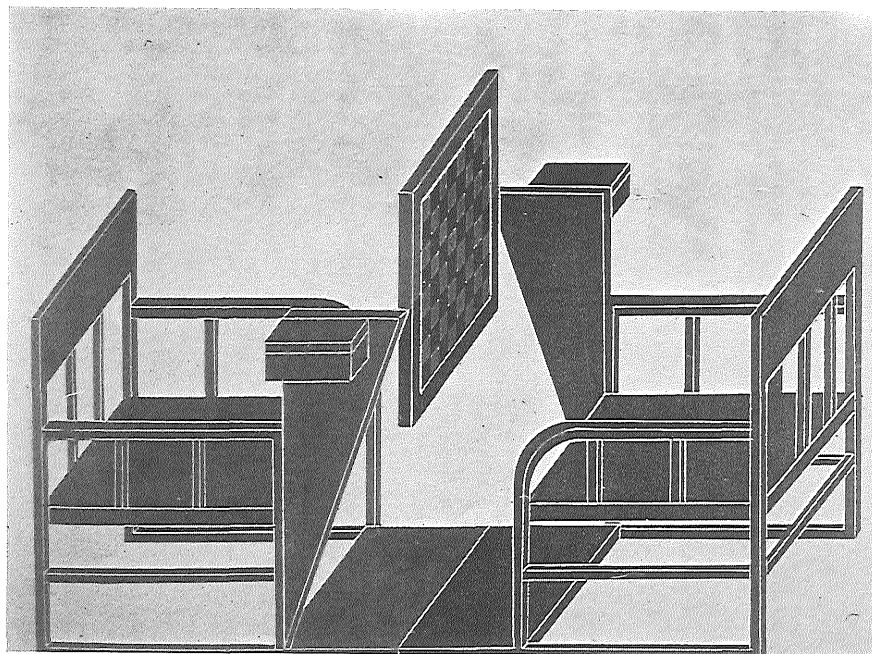
28. Gustav Klucis. Kiosko, 1920.



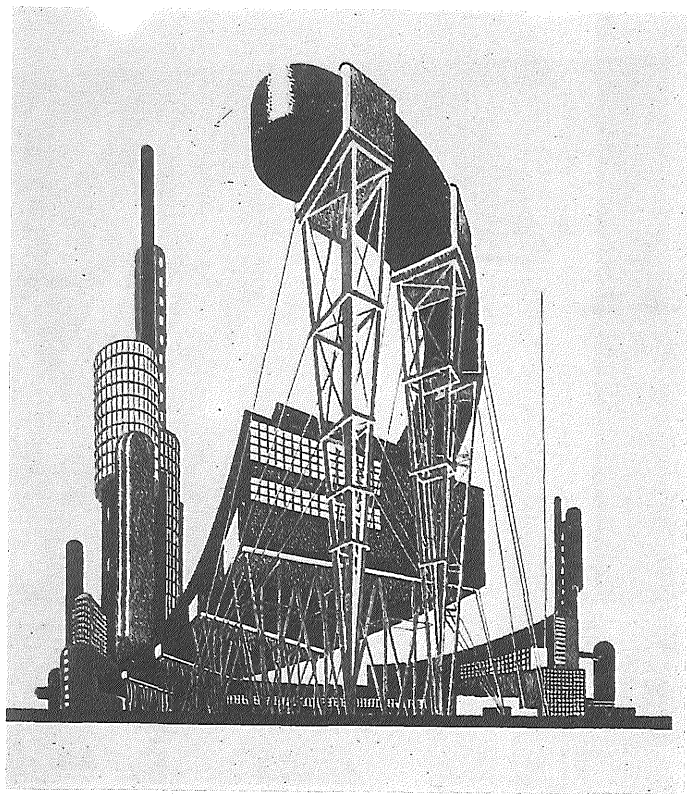
29. Jacob Tchernykhov. Fantasía arquitectónica 47, 1933.



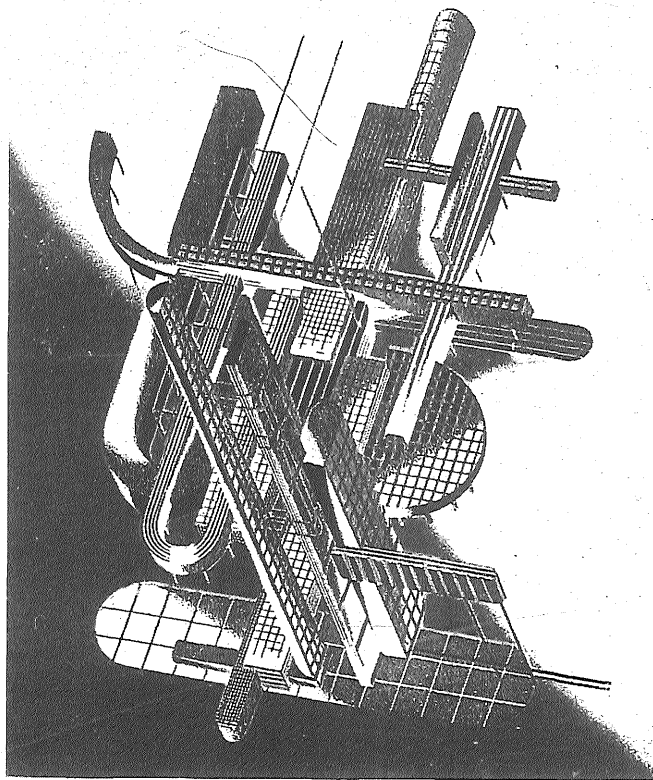
30. V.F. Krinski. Proyecto sistemático para la «Construcción en el espacio», 1920.



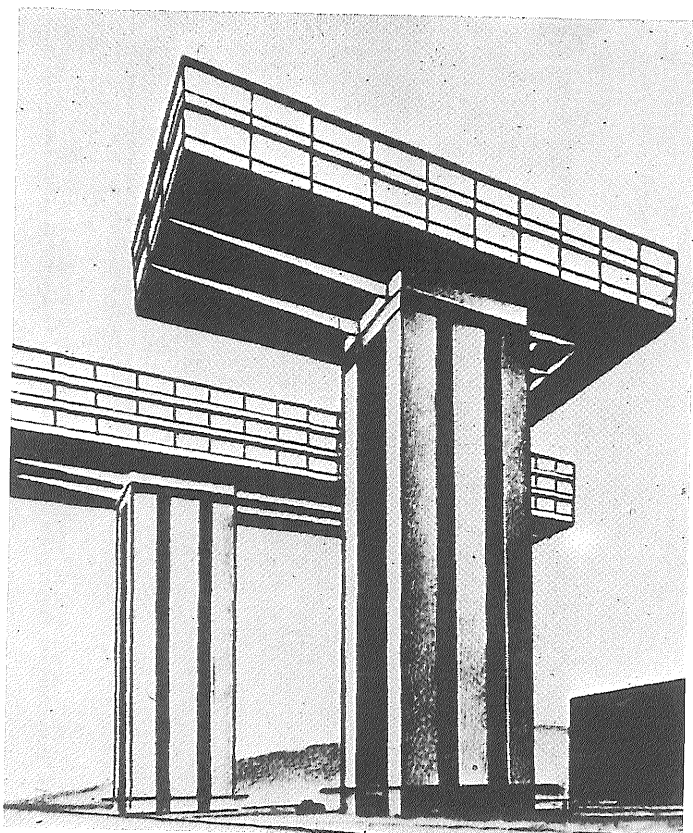
31. Alexandre Rodtchenko. Proyecto de sillas y mesa para el juego de ajedrez del club obrero, presentado en la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925.



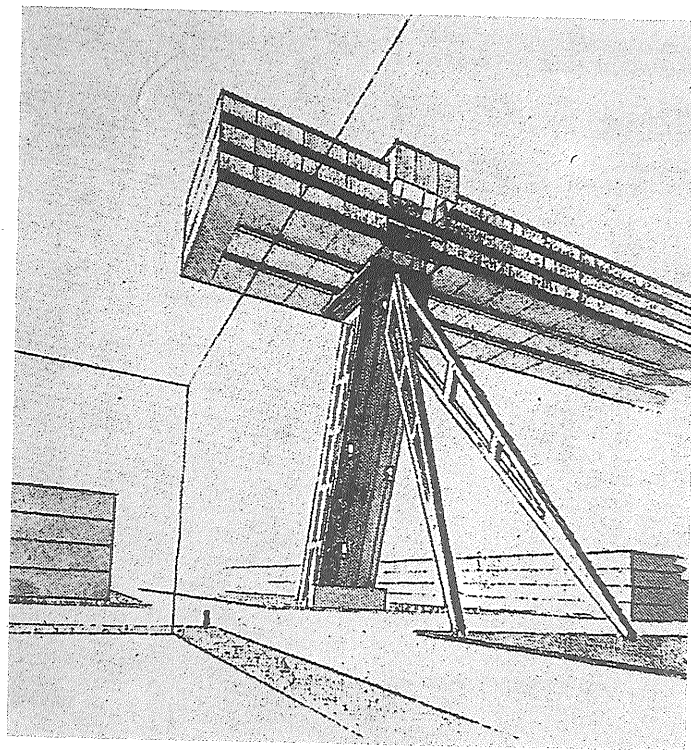
32. Jacob Tchernykhov. Fantasía arquitectónica 5, 1933.



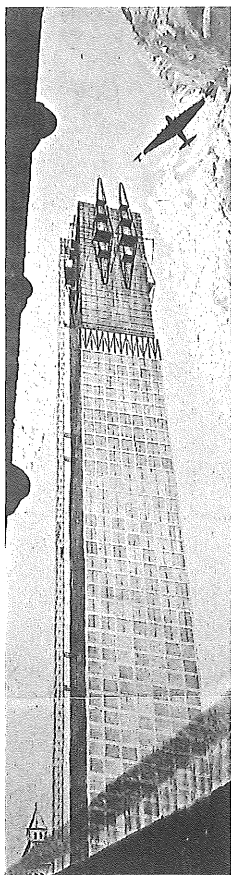
33. Jacob Tchernykhov. Fantasía arquitectónica 91, 1933.



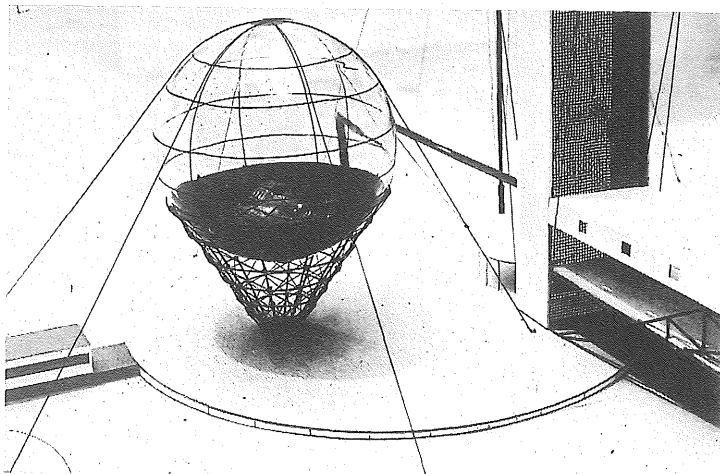
34. El Lissitzky y Mart Stam. Proyecto de edificios de oficinas —«rascacielos horizontales»— para el centro de Moscú, 1924.



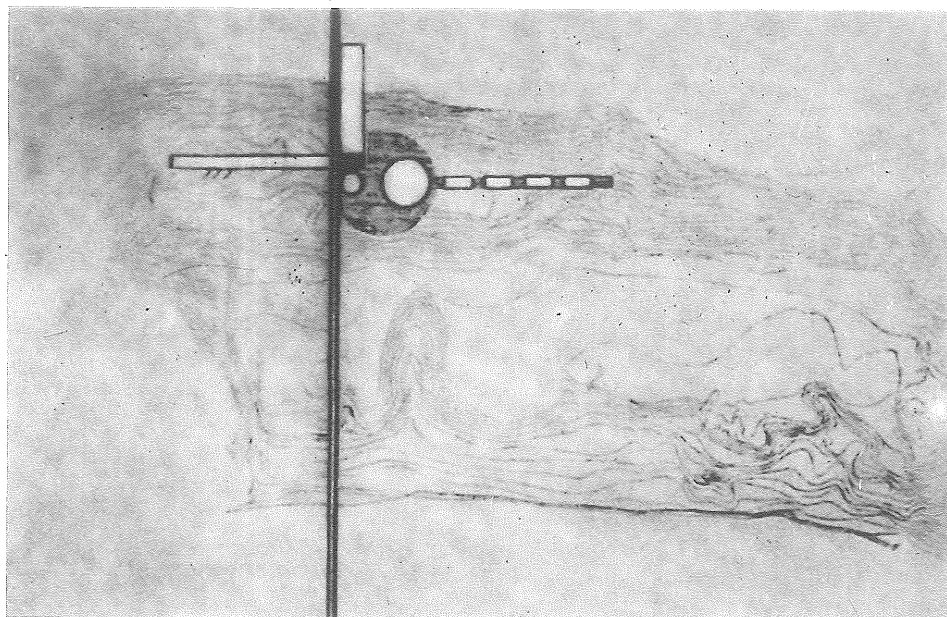
35. El Lissitzky y Mart Stam. Proyecto de «rascacielos horizontales».



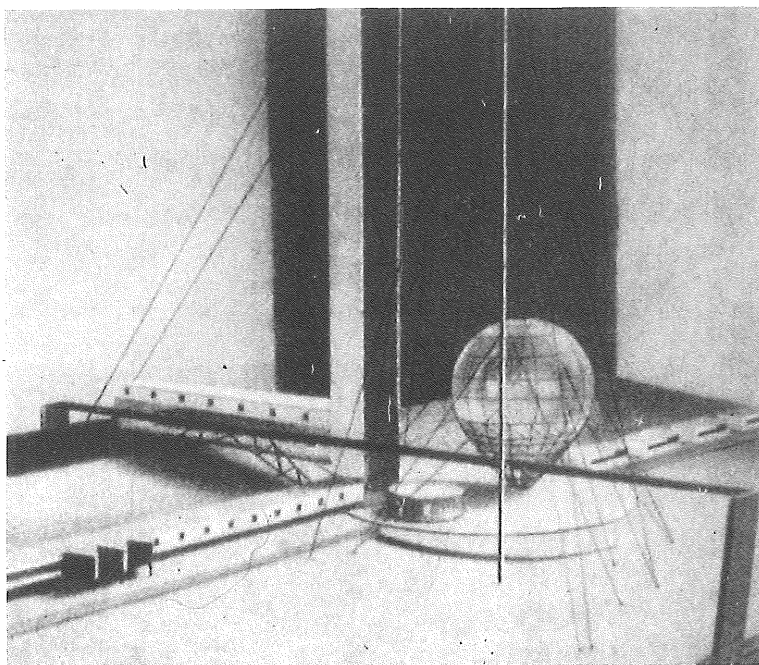
36. Ivan Leonidov. Narkontiajprom, Moscú, 1934.



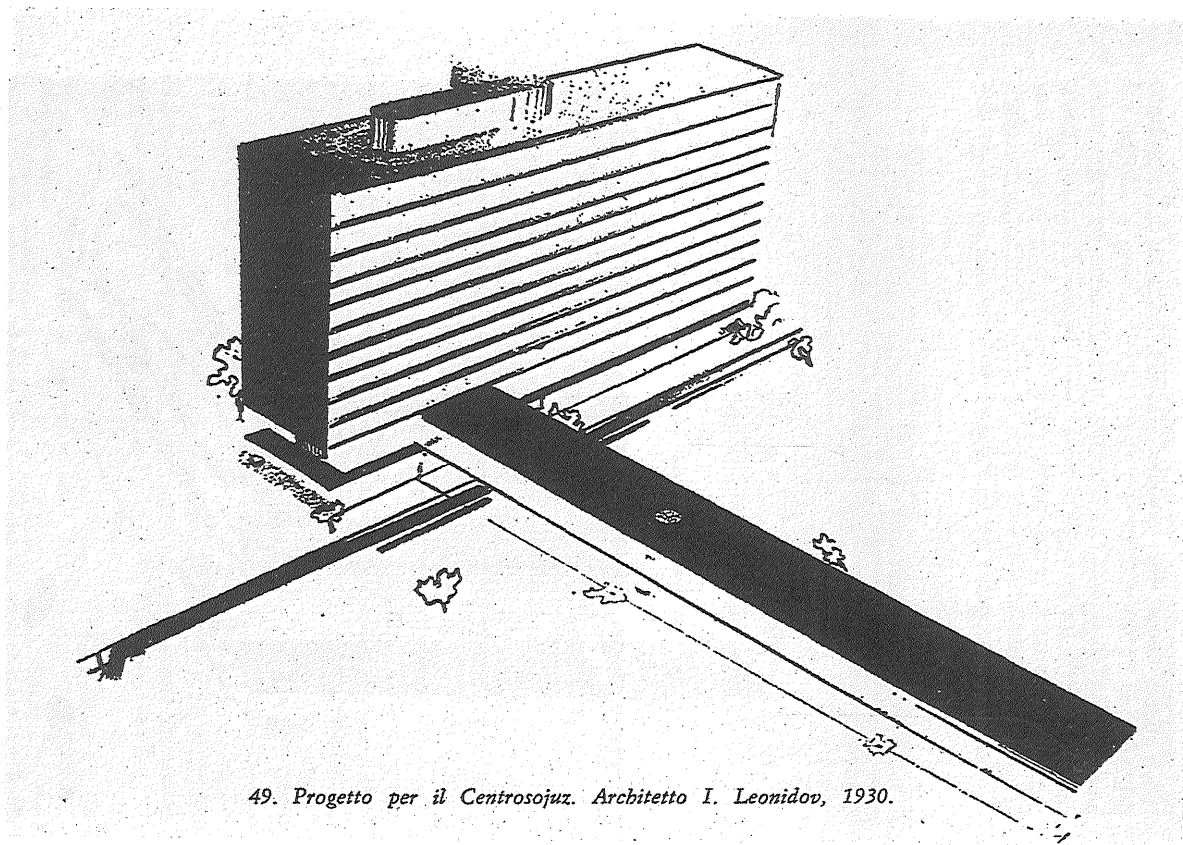
37. Ivan Leonidov. Proyecto del Instituto Lenin en Moscú, sobre la Colina Lenin, 1927.



38. Ivan Leonidov. Instituto Lenin, planta general.

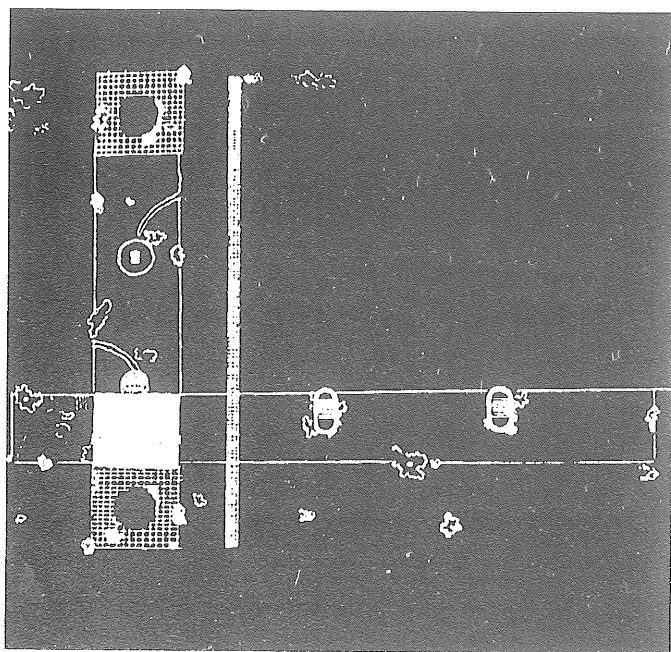


39. Ivan Leonidov. Instituto Lenin, vista general de la maqueta.

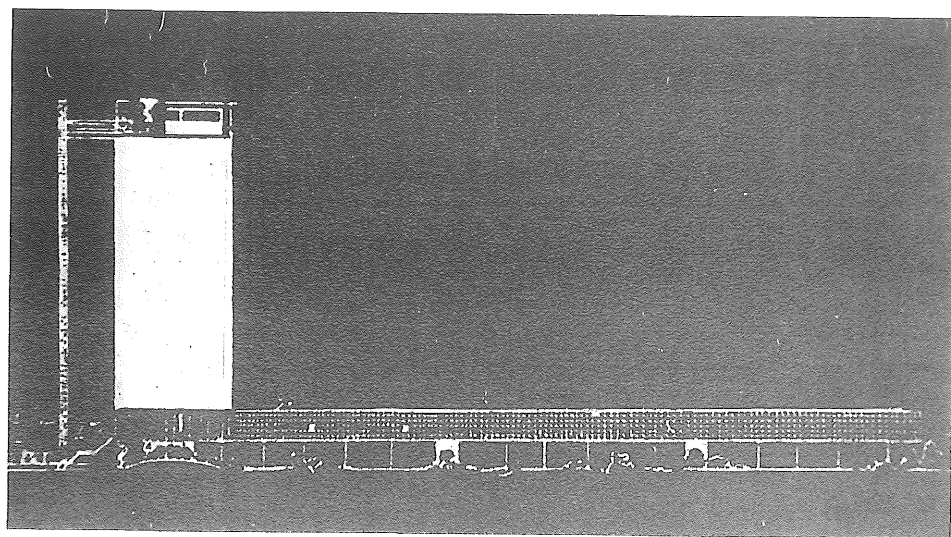


49. Progetto per il Centrosojuz. Architetto I. Leonidov, 1930.

40. Ivan Leonidov. Proyecto para el Centrosojonz, 1928.



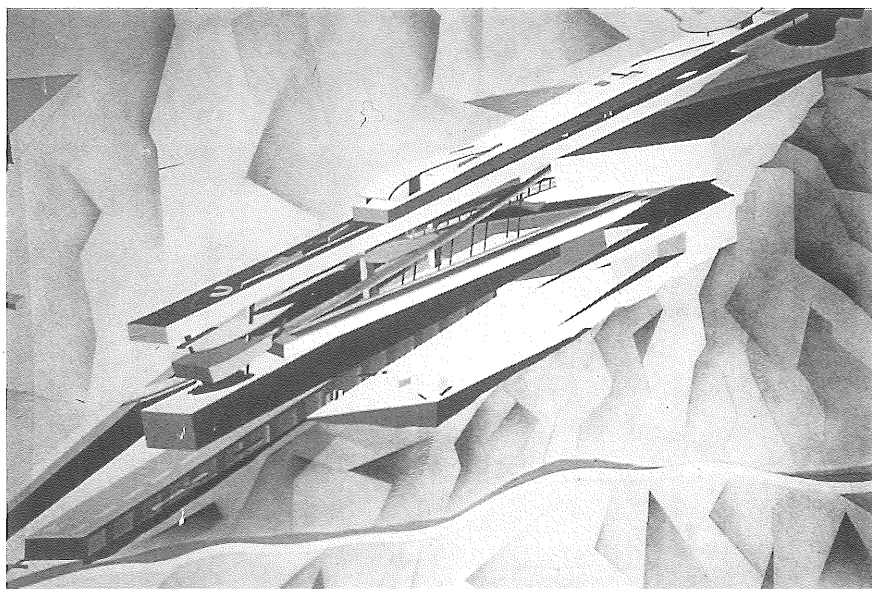
41. Ivan Leonidov. Centrosojuz, planta baja.



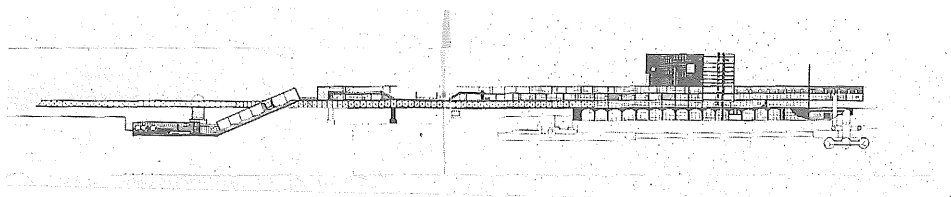
42. Ivan Leonidov. Centrosojuz, alzado lateral.



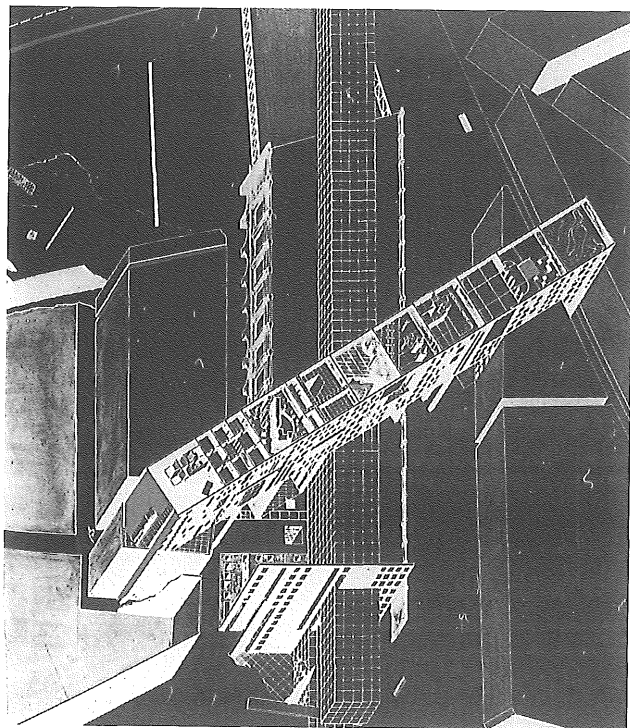
43. Zaha Hadid. Proyecto para «The Peak», Hong Kong, 1984.



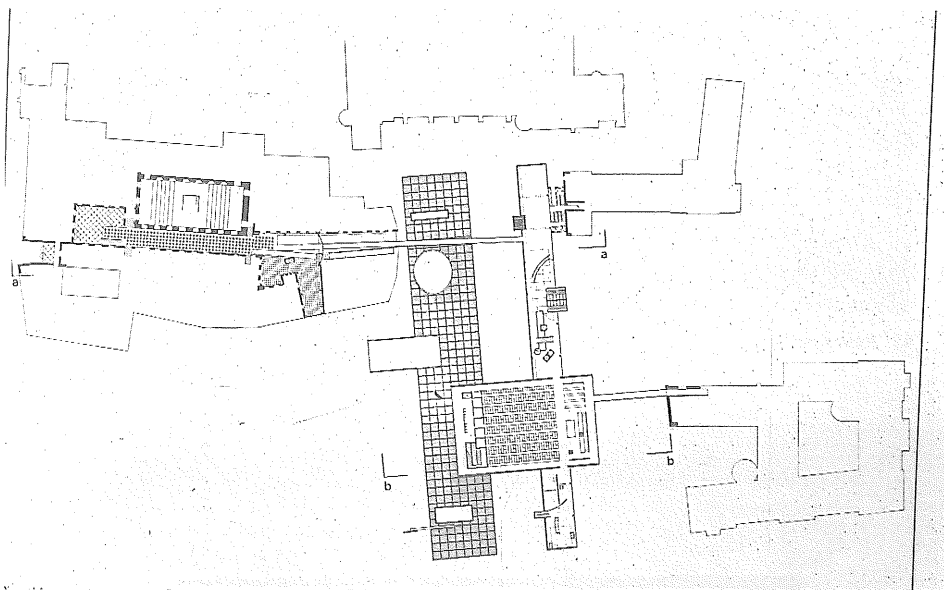
44. Zaha Hadid. The Peak.



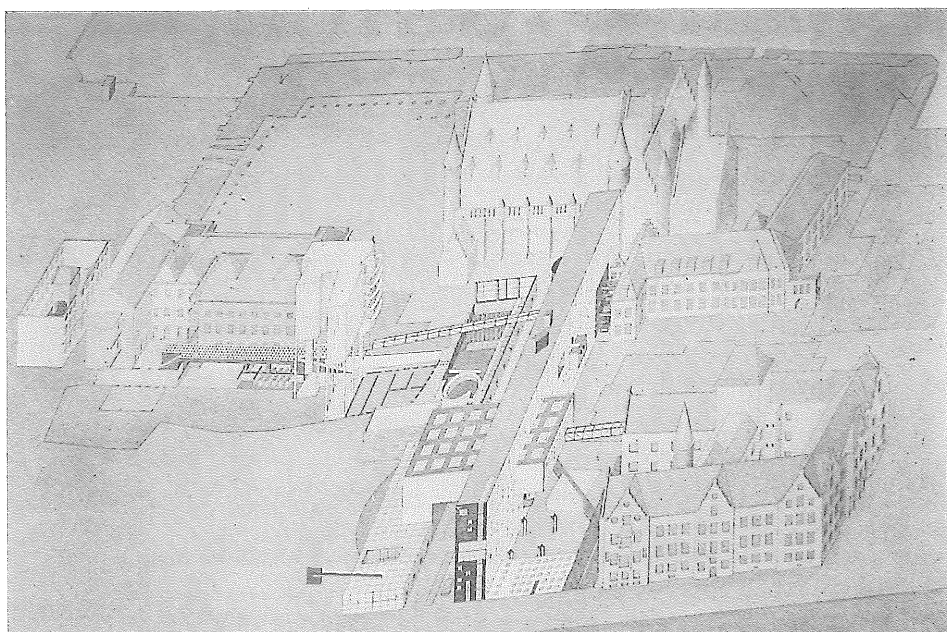
45. Rem Koolhaas, Elia Zenghelis y Zaha Hadid. Museo del Siglo XIX, Londres, alzado longitudinal.



46. R. Koolhaas, E. Zenghelis y Z. Hadid. Museo del Siglo XIX, axonometría.



47. R. Koolhaas, E. Zenghelis y Z. Hadid. Ampliación del parlamento holandés, La Haya. Proyecto de concurso, 1979. Planta tercera por la sala de la asamblea y el espacio peatonal.



48. R. Koolhaas, E. Zenghelis y Z. Hadid. Ampliación del parlamento holandés, La Haya.

II. LA ESTABILIDAD DE DIMENSION

II. LA ESTABILIDAD DE DIMENSION

El segundo componente de lo que he llamado estabilidad extrínseca de la forma arquitectónica es la dimensión. Extrínseca en el sentido de que tiene su origen fuera de la propia forma, pero que es la determinante de la misma como forma arquitectónica. Un origen constituido por el hombre al que está destinada la arquitectura. Esto hace que los elementos constituyentes de un edificio estén normalmente dimensionados en función del tamaño del hombre, es decir, que estén dimensionados a escala humana, y, además, que representen la dimensión que realmente tienen. Son los elementos de forma y tamaño conocidos –como puertas, ventanas, escalones, balaustradas, etc.– los que hacen reconocible a un edificio como tal, no tanto por su condición figurativa de elementos arquitectónicos, sino fundamentalmente porque su dimensión está estrechamente vinculada a la del hombre.

Si los elementos citados son una referencia dimensional para la arquitectura, más aún lo son los muebles. En efecto, los muebles tienen en común con los elementos de la arquitectura el estar también condicionados, en este caso determinados, en sus dimensiones por las del hombre. Y por ser los elementos más determinados en sus dimensiones por las del hombre, los muebles son, junto con el propio hombre, los que más dan la escala de la habitación en la que se sitúan. Por su fijeza de dimensiones y lo habitual de su forma, los muebles constituyen los elementos más estables, menos abstractos, y la referencia más inequívoca del tamaño del edificio que los contiene. Precisamente por estar tan determinados en sí mismos en cuanto muebles, por no ser un edificio, es por lo que más certeramente dan la medida del mismo. Por otra parte, los muebles se diferencian absolutamente de los edificios por su condición mueble frente a la inmueble de éstos y por ser objetos contenidos dentro de los edificios y, por tanto, de un orden dimensional sustancialmente distinto al de los mismos.

Por su clara diferencia de dimensiones con las de los edificios y por ser a la vez una referencia dimensional de los mismos, los muebles constituyen una piedra de toque para analizar los límites de la estabilidad dimensional de la arquitectura. Por eso he estudiado en este trabajo algunos momentos de la relación entre arquitectura y mueble, investigando cómo ha podido en ciertos casos establecerse una superposición entre ambos campos y si el equívoco dimensional ocasionado ha podido dar lugar a la pérdida de la naturaleza específica de cada uno de ellos o, por el contrario, a reforzar la comprensión de esa naturaleza específica. He estudiado, pues, algunos casos de contaminación entre arquitectura y mueble, teniendo siempre presente que el objetivo final es analizar el efecto que estas situaciones límite tienen, al poner en cuestión la estabilidad dimensional de la arquitectura, en la disolución o en el afianzamiento de la propia arquitectura.

En primer lugar, ¿qué sucede cuando un mueble adopta la forma global, elementos y proporciones de un edificio, a menor tamaño? Esto es algo que tiene una gran tradición en la historia y en ese caso los muebles se entienden como tales y nunca como edificios, aunque estén inspirados en edificios o, incluso, sean reducciones a escala de los mismos. El posible equívoco no llega a producirse debido a la proximidad de tamaño entre el mueble y el hombre, que nos hace reconocerlo y usarlo como tal mueble sin ninguna duda al respecto.

En la tradición renacentista-barroca es el sistema de los órdenes y, en general, los elementos y la decoración propios del estilo los que se llevan al mueble. 1 En determinadas ocasiones el mueble se concibe como un edificio completo en miniatura, que se adelanta al desarrollo estilístico de la propia arquitectura; en la segunda mitad del siglo XVI, el armario de dos pisos se convirtió en tierras germánicas en el vehículo de difusión de las ideas renacentistas sobre la proporción y el ornamento. Algunos de estos armarios parecen la fachada de un palacio renacentista con todos sus detalles: se adornan con dos órdenes de columnas superpuestos y con edículos, ventanas, óculos, tarjetones, cartelas y otros elementos propios del estilo arquitectónico renacentista. En realidad, son mucho más clásicos que los edificios que levantaban por entonces los arquitectos alemanes¹. La potente arquitectura de Miguel Angel, por otra parte, se transpone al diseño de muebles. Los elementos de fachada de los ábsides de San Pedro aparecen imitados en un bargueño romano: desde la organización general en basamento, que corresponde al pe-

2, 3

1 Véase Edward Lucie-Smith. *Breve historia del mueble*. Eds. del Serbal, Barcelona, 1980 pp. 44-45.

destal del orden, cuerpo principal y ático, a la forma y proporciones de los huecos, como el rematado por arco de medio punto, los ediculares con tímpano partido y los de forma oblonga con marco quebrado.

Un aspecto particularmente interesante de la cuestión es el que ofrecen aquellos edificios diseñados durante el manierismo y el primer barroco por arquitectos que habían sido previa o simultáneamente tallistas de muebles. Es el caso de Juan Bautista Soria, importante tallista, colaborador de Maderno y de Bernini. Es el principal ejecutor de la sillería de coro de la Capilla de los Canónigos en San Pedro, ejecutada entre 1624 y 1627, un ejemplo sobresaliente del mobiliario eclesiástico de la Roma barroca, probablemente diseñado por Carlo Maderno². La mejor obra como arquitecto de Soria es, como afirma Wittkower³, la fachada de la iglesia de San Gregorio Magno de Roma, comenzada en 1629, que no se diferencia mucho, en su composición, de la composición arquitectónica del coro vaticano. 4, 5

Otro ejemplo notable es el de Giovanni Vasanzio, que pasó de la construcción de bargueños a la profesión de arquitecto. Como tal, fue el constructor, entre 1613 y 1615, de la villa para el cardenal Scipione Borghese en el Pincio de Roma, hoy Galería Borghese. El tipo del edificio es básicamente el de la villa suburbana romana, establecido un siglo antes en la Farnesina, de Peruzzi. Pero, a diferencia de la severidad clásica empleada por Peruzzi, Vasanzio recubrió complementamente el frente en U de la villa con nichos, tarjetones, tondos, además de estatuas clásicas y otros relieves decorativos⁴, a la manera en que anteriormente había cubierto el frente de su bargueño de ébano con taraceas y ornamentos de marfil que forman tarjetones idénticos a los de la villa y que completan una decoración genuinamente arquitectónica a base de órdenes de columnas, huecos ediculares, ménsulas y balaustres. 6, 7

El tratamiento de la fachada de la villa Borghese constituye por otra parte un ejemplo tardío de ese *horror vacui* manierista que había encontrado su expresión más acusada en la fachada al jardín de la vecina villa Medici, obra de Nanni di Baccio Bigio y Annibale de' Lippi, de 1547 a 1570, y en el Casino de Pío IV, de Pirro Ligorio, de 1558 a 1563⁵. Pirro Ligorio, pintor y arqueólogo. 8, 9

² Véase Alvar González Palacios. Introducción a Goffredo Lizzani. *Il mobile romano*. Görlich Ed. Milán, 1970, p. VIII.

³ Véase Rudolf Wittkower. *Art and Architecture in Italy. 1600-1750*. Penguin Books, Harmondsworth, 1973 (1958), p. 34.

⁴ Ibid., pp. 35-36.

⁵ Ibid., p. 36.

go, traslada sus conocimientos anticuarios a su actividad de arquitecto, en lo que coincide con lo que hará dos siglos después en sus contadas obras como arquitecto el también anticuario y grabador Juan Bautista Piranesi. Como señala Walter Friedlander, Ligorio consideró diversas fuentes de la antigüedad en el diseño de su Casino, que se presenta como una fusión muy compleja de una gran variedad de fuentes; el *cortile* oval lo relaciona con la elipse de un anfiteatro antiguo, los interiores de los portales con tumbas antiguas tardías, las conchas situadas en los arcos de los portales con escultura antigua tardía, y compara la *loggia*, con sus cariátides, frontones y edículos, con sarcófagos tardoantiguos⁶. Aquí ya no se trata sólo de recubrir la fachada del edificio con una profusión de elementos arquitectónicos, decoraciones y esculturas que no dejan prácticamente ningún espacio libre en la superficie del muro. Además de esto, en el edificio de la *loggia* se da la correspondencia entre la forma global del edificio, de su silueta y de su manera de asentarse en el suelo, con lo que podríamos llamar un casimueble, un sarcófago romano. Aparece aquí la adopción, no sólo de una serie de elementos tomados de una procedencia conocida, en este caso la antigüedad romana, sino además de una forma y una imagen global tomadas de otro objeto, no de un edificio propiamente dicho, y cambiadas de escala. Este tipo de relación es algo que concierne al argumento de este trabajo y a ello seguiremos haciendo referencia hasta el final del mismo.

Una obra que constituye un punto crucial en el desarrollo de esta investigación es la de Josef Hoffmann. La palabra que quizá exprese mejor el sentido de la producción de Hoffmann, tanto a nivel arquitectónico como de diseño de todo tipo, es la de «estilización». Estilización en el doble significado del término. Por un lado, como voluntad de hacer penetrar el arte en todas las manifestaciones de la vida, de ornamentar toda la existencia humana por medio de la integración entre obra de arte, arquitectura, mueble y demás objetos de las artes aplicadas. Por otro lado, como empeño de crear un estilo moderno, acorde con la época, lo que conduce a una estilización como esquematización, como simplificación geométrica de las formas procedentes de los estilos del pasado, y al uso de la geometría simple como base de los diseños del nuevo estilo. Esta idea de estilización explica que para Hoffmann no haya diferencia fundamental entre el diseño de formas para muebles u objetos y el de formas de arquitectura.

⁶ Citado en Graham Smith. *The Casino of Pius IV*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977, p. 20 (Walter Friedlander. *Das Kasino Pius des Vierten*. Leipzig, 1912, pp. 20, 24-25, 36).

En la elaboración del lenguaje hoffmanniano o mejor diría de los cambiantes lenguajes hoffmannianos se da lo que podríamos llamar una indiferencia dimensional; el lenguaje se elabora con independencia de la dimensión real que va a tener el objeto diseñado, e incluso del tipo de objeto de que se trate, edificio, mueble u objeto de menor escala. La voluntad de definir un lenguaje formal que abarque todos los ámbitos de la vida doméstica y el hecho de no partir de premisas funcionales para cada determinado tipo de objetos hacen que los resultados puedan ser tan similares para objetos de tan distinto uso y escala. Esto sucede además porque muchos de esos objetos tienen o pueden tener proporciones globales semejantes: desde la casa unifamiliar u otro tipo de edificio bajo, pasando por muebles como la mesa, el aparador o la cómoda, hasta objetos que se colocan sobre o dentro de dichos muebles como relojes, cajas, joyeros, etc. Esto es lo que ocurre con la serie de relojes de mesa producidos por los Wiener Werkstätte, que son edificios en miniatura, y, de igual modo pero en sentido inverso, en el caso del sanatorio de Purkersdorf, de 1904 a 1908, que si se asemeja al volumen de la villa Borghese antes mencionada, podría ciertamente considerarse como el aparador diseñado por Hoffmann en 1901 llevado a la dimensión de un edificio, teniendo en cuenta, además, que ambos tienen básicamente el mismo número de pisos o cuerpos. El sanatorio y antes que él muebles como este aparador son un claro ejemplo de cómo Hoffmann dispuso como solución creativa para superar el Art Nouveau el empleo del cuadrado y del cubo como formas básicas en blanco y negro y tratados con superficies planas perfectamente lisas y ortogonales, limpiamente cortadas y casi completamente desprovistas de decoración.

14
15
16

Esta es la principal novedad del sanatorio de Purkersdorf; sus fachadas no están tratadas ya como soporte de un orden arquitectónico o de un ornamento superpuesto, que es en lo que coincidían algunos edificios y muebles renacentistas y manieristas. En lo que coincide con los diseños de muebles del propio Hoffmann es en el tratamiento geométricamente simple de sus planos y volúmenes como resultado de la desaparición de los elementos genuinamente arquitectónicos propios del edificio tradicional: desaparece la cornisa como enfático coronamiento del volumen edificado; desaparece la cubierta con faldones inclinados, siendo sustituida por un techo plano; los huecos dejan de ser elementos con una arquitectura propia para convertirse en simples cortes en la superficie vertical. La planta del edificio sigue sin embargo una disposición tradicional, similar en su forma general a la anteriormente considerada villa Borghese, de Giovanni Vasanio.

17

El palacio Stoclet, de 1905 al 11, seguramente la obra maestra de Hoffmann, nos va a permitir analizar en un edificio más complejo la cuestión de la

18

indiferencia dimensional en su arquitectura. En efecto, el palacio Stoclet no comparte la asepsia formal del sanatorio de Purkersdorf. Como ha señalado Giuliano Gresleri, en él «se emplean todos los ingredientes de la composición arquitectónica ``académica’’: acceso monumental-conmemorativo, pórtico, torre-observatorio, ábsides, tímpanos y columnas, puentes sobre el jardín, fuentes y exedras, hornacinas y balcones»⁷. Estos diversos componentes están agrandados o empequeñecidos e incluidos en el conjunto como elementos yuxtapuestos, con lo cual no se guarda la relación proporcional entre las distintas partes ni éstas se encuentran subordinadas entre sí en una relación jerárquica tradicional. La unidad del edificio se obtiene por la simplicidad volumétrica –la forma global del edificio es igual a la de pequeñas cajas o joyeros diseñadas por Hoffmann en aquellos años– y por la uniformidad del tratamiento superficial. Un tratamiento superficial en el que es fundamental el uso que se hace de la línea, que no es elemento de continuidad como en el Art Nouveau o Modernismo, sino elemento de discontinuidad. La línea es la famosa moldura de bronce que se coloca en todas las aristas del volumen y separando todos los planos en que éste se descompone. Se anula así el muro como cara de un prisma sólido y desaparece la sensación del espesor del propio muro, con lo que éste pasa a tener una condición similar a la de las caras de un mueble, como ensambladura de piezas planas, de paneles y chapas finas que se encuentran en las aristas y que dan lugar a una serie de casetones. La línea de moldura remata también superiormente la pared en su encuentro con la cubierta, con lo que se niega a ésta su función de coronamiento del edificio, de elemento pesante apoyado sobre los muros. Además, las ventanas, al prolongarse verticalmente por encima del remate superior del muro, actúan como gigantescos angulares o bisagras que, al igual que en un mueble, producen la unión de dos tableros o piezas en su línea de encuentro.

El tratamiento superficial del mármol con las molduras de bronce unifica un conjunto formado por elementos tan diversos, y a la vez le confiere, por lo que supone de atectonicidad, planitud y «estilización», un carácter abstracto. Esto justifica que a la obra de Hoffmann le haya dado Leonardo Benevolo el calificativo de «abstracción monumental»⁸. En Hoffmann no se da un intento de equívoco o ambigüedad dimensional; los distintos cuerpos o elementos que forman el edificio quedan englobados con naturalidad en el conjunto por

⁷ Giuliano Gresleri, ed. *Josef Hoffmann*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983, p. 15.

⁸ Leonardo Benevolo. *Historia de la arquitectura moderna*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1974, p. 335.

los procedimientos señalados con independencia de los cambios dimensionales sufridos respecto a las dimensiones habituales. Lo que sí se da es una indiferencia dimensional, ya que el edificio es tratado como miembro del mismo sistema formal que un mueble o un objeto decorativo y, en el caso del palacio Stoclet, recurriendo a la línea como elemento de negación de la masa y el volumen y, en cambio, de delimitación de las superficies en que ese volumen se descompone (algo a lo que me había referido al comentar cómo representaba Rodtchenko su proyecto de sillas y mesa para el juego del ajedrez, aunque en el caso del palacio Stoclet no se queda en la representación, sino que pasa al edificio construido).

En los edificios en que Hoffmann vuelve al uso de elementos clásicos, como en la villa Ast, de 1909-11, en la villa Primavesi, de 1913-15, o en el Pabellón de Austria en la Exposición del Werkbund en Colonia en 1914, estos elementos clásicos se emplean fragmentariamente y sin gradación. Pilastras, cornisas y frontones son aquí piezas autónomas, sin articulación entre sí ni con el muro al que se aplican, desprovistos de la condición que tenían en el lenguaje clásico como elementos del orden espacial. Adquieren así un papel de tratamiento plástico de las superficies, decorativo y no estructurante de la composición. La propia constitución de los elementos lo confirma; se trata de pilastras sin basa y sin capitel, de frontones mucho más pendientes que los clásicos y de cornisas formadas, sobre todo en el caso de la villa Ast, por la repetición homogénea de una misma moldura. Además, hay un cambio respecto a la dimensión habitual de los elementos; las acanaladuras son excepcionalmente grandes y las pilastras crecen en anchura hasta ocupar todo el espacio variable entre los huecos, llegando a cubrir paños enteros de muro, como el cilindro de la escalera en Villa Ast. Los cambios de dimensión respecto a la habitual de los elementos hacen que éstos pasen a tener un carácter ornamental o de apariencia visual, y no estructural, en la definición del edificio. Se trata de un proceso de esquematización, de estilización, de los elementos del lenguaje clásico y de extensión de los mismos como recubrimiento del edificio, proceso que culminará en el Pabellón austríaco de la Exposición de París de 1925.

La indiferencia dimensional en la obra de Hoffmann, la supresión de los límites entre objetos de muy diverso orden de medida, es algo que obedece al énfasis en el aspecto ornamental del diseño y llega a su extremo en sus diseños para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas de 1925 en París, exposición para la que, como se recordará, Melnikov construyó el Pabellón de la U.R.S.S. al que me referí antes. En ese año de 1925, Hoffmann diseñó un joyero en latón y una cómoda, esta última para la propia exposición

parisina de 1925, cuyas caras están formadas por una superposición de series iguales de molduras ondulantes. Pero lo que resulta verdaderamente sorprendente es que el edificio proyectado por Hoffmann para sede de la representación austríaca en dicha Exposición no es otra cosa que una autocita, una pura repetición, agigantada, del motivo propio de esos objetos. Se produce aquí un efecto de «fuera de escala», como lo ha denominado Franco Borsi⁹; pero, a diferencia de los edificios anteriormente examinados del mismo Hoffmann, el procedimiento utilizado aquí consiste en tomar un elemento arquitectónico parcial, una serie de molduras horizontales de las que forman parte de una cornisa, y extenderlo a toda la superficie del edificio, de modo que incluso donde la superficie del muro se interrumpe para formar un pórtico, éste está definido por simples cortes de ese muro moldurado. La identidad específica de la arquitectura resulta así doblemente negada, o al menos llevada hasta sus límites. Por un lado, porque es el tratamiento superficial de un mueble o de un objeto menor de uso el que se lleva a la arquitectura, sin consideración del cambio que el distinto orden de dimensiones supone. Por otro lado, porque se toma un elemento arquitectónico incompleto, parte de una cornisa, y, ampliado de escala, se le aplica por repetición a toda la superficie de la fachada, por lo que se pierde el sentido de los límites del edificio. De ser un elemento terminal, la cornisa pasa aquí a ocupar indiferentemente toda la altura y, más aún, la fachada podría extenderse indefinidamente en altura por repetición de dicho motivo y en longitud por prolongación del mismo, con lo que se pierde la referencia a unos límites definidos que fijen la dimensión propia del edificio. Un fragmento decorativo, una serie de molduras, se apodera del edificio y suplanta a lo que hubiera sido su definición en términos arquitectónicos.

El énfasis de Hoffmann en lo ornamental, en la elaboración de un lenguaje decorativo, que para él abarca del mismo modo todo el universo de lo diseñado, desde el mínimo objeto a la totalidad de un edificio, es lo que le hace dar la misma forma, sin solución de continuidad, a elementos pertenecientes a esferas cualitativamente distintas, como son el objeto decorativo, el mueble y la arquitectura, negando así la condición específica de esta última debida a su dimensión característica. En el último caso analizado, el del Pabellón austríaco en la Exposición de París de 1925, una forma arquitectónica, una serie de molduras, es fragmentariamente extraída de la arquitectura para dar lugar por reducción de tamaño y por repetición a una pequeña caja o a un mueble, desde los que, paradójicamente, vuelve a la arquitectura por un nuevo cambio de dimensión, en este caso un agrandamiento, pero habiendo perdido en

⁹ Franco Borsi y Alessandra Perizzi. *Josef Hoffmann. Tempo e geometria*. Officina Ed., Roma, 1982, p. 335.

el doble proceso de abstracción su realidad material, de posición y, sobre todo, dimensional.

Hemos visto que Hoffmann somete a las formas arquitectónicas a un proceso de abstracción, al incluirlas en un procedimiento estilizador común a objetos, muebles y arquitectura. El planteamiento desde el que Hoffmann llega a la abstracción es, pues, el opuesto al esgrimido por la arquitectura moderna ortodoxa, que, como ha escrito Alan Colqhoun¹⁰, supone que las formas son la traducción directa del conjunto de funciones y su significado iconográfico no es más que la estructura racional del propio conjunto de funciones. Puede así establecer una voluntaria ruptura con la arquitectura del pasado y negar cualquier adscripción –sea a nivel de tipo, de elementos o de decoración– a arquitecturas ya definidas. En sustitución, busca la simplicidad volumétrica y el uso de formas geométricas elementales o de un sistema geométrico regular, con lo que tiende a la abstracción formal. A la vez, se ve también abocada a otro tipo de abstracción, mediatizada ésta, al seguir en muchos casos las formas procedentes de las vanguardias plásticas, concretamente de la pintura y de la escultura objetual. Es este último camino el que más ha llevado a la pérdida de la referencia dimensional en arquitecturas de tradición moderna, al concebir el edificio como una forma global abstracta dimensionalmente indiferente y desprovista de elementos conocidos en su dimensión que proporcionen una clave del tamaño del edificio. De este modo, una escultura y un edificio, e incluso un mueble en ocasiones, pueden tener idéntica forma llevada a distintos tamaños, al ser el resultado de un procedimiento de formalización plástica supuestamente generalizable.

Un sentido profundamente distinto es el que tiene la aparente abstracción de la obra de Aldo Rossi, dando un brusco salto en el tiempo y en la idea de arquitectura. Como ha señalado Gianni Braghieri, la arquitectura de Aldo Rossi siempre se ha destacado por su extremado rigor formal y por la simplicidad de su composición¹¹. Esta simplicidad está sin embargo referida en toda ocasión a la propia arquitectura, desde el tipo al que el edificio se adscribe a los elementos de la composición que incluye, el pórtico, la galería, la escalera, la cubierta, etc., junto a los cuerpos elementales como el cubo, el cono, la pirámide, el cilindro y la semiesfera, aunque no utilizados éstos como formas

¹⁰ Véase Alan Colqhoun, «Tipología y métodos de diseño» en *Arquitectura moderna y cambio histórico*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p. 72.

¹¹ Véase Gianni Braghieri. *Aldo Rossi*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 13.

puramente geométricas, abstractas, sino como elementos evocadores de realidades arquitectónicas que permanecen a lo largo del tiempo.

- 32, 33 En la primera fase de su obra, que él mismo denomina purista, Rossi pretendió, de manera no muy distinta a como lo hicieran los arquitectos ilustrados, poner en juego la capacidad expresiva de las formas elementales, tratando de mostrar, por medio de la geometría, el contenido que las cosas encierran y recuperar así la auténtica realidad de las mismas. En lo que podríamos
- 34 llamar segunda fase, Rossi propone la idea de analogía para explicar su postura ante el proyecto y la de ciudad análoga como encuentro de arquitecturas procedentes de tiempos y lugares cualesquiera en torno a una determinada
- 35, 36 realidad urbana. El «Teatrino Scientifico» es un claro exponente de cómo para Rossi la arquitectura es real independientemente no sólo de su momento y localización concretos, sino también de su materialidad: un dibujo o un modelo son ya arquitectura¹². En el «Teatrino» se nos presenta toda la arquitectura, esa ciudad análoga en la que coexiste toda una serie de edificios contruidos o no, obras del propio Rossi u obras por él apreciadas, con inde-
- 37 pendencia del tiempo y de la situación original, en un repertorio que no excluye aquellos objetos, instrumentos, aparatos o utensilios por los que Rossi ha mostrado siempre un gran interés, por ejemplo esas cafeteras que él ve como una especie de arquitectura en miniatura. El mismo Rossi ha dado una explicación para este interés, al escribir en su *Autobiografía Científica*: «Poco a poco he ido comprendiendo que me gustaba (el San Carlone de Arona) porque, en dicha obra, los límites disciplinares de la arquitectura, de la máquina, del instrumento, se confunden en una invención maravillosa»¹³. Este afecto por los objetos, vistos desde la arquitectura, impulsa a Rossi no sólo a llevarla hasta sus límites, sino incluso a extender esos límites, incluyendo desde la gigantesca escultura-edificio del San Carlone a la pequeña cafetera.

En el «Teatrino», edificios y objetos de muy diversas dimensiones se presentan al mismo tiempo y reducidos a un tamaño similar para su inclusión en

¹² El propio Rossi alude a su interés inicial por el purismo de las formas elementales y su posterior concepción de la arquitectura análoga en su escrito «My Designs and Analogous Architecture», en *Aldo Rossi in America: 1976 to 1979. Catalogue 2*. The IAUS, Nueva York, 1979. Las ideas de «ciudad análoga» y de «arquitectura análoga» están propuestas también en otros de sus escritos como «La arquitectura análoga», 2c. *Construcción de la ciudad*, nº 2, abril 1975, y «La arquitectura de la razón como arquitectura de tendencia», en Aldo Rossi. Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (1975), Sobre el «teatrino científico» véase Aldo Rossi. «Teatrino científico», 2c. *Construcción de la ciudad*, nº 14, diciembre 1979. Rafael Moneo. «La obra reciente de Aldo Rossi: dos reflexiones», en el mismo número anterior.

¹³ Aldo Rossi. *Autobiografía científica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 12.

el mismo. Para Rossi, la existencia simultánea de estos edificios y objetos es independiente de su dimensión absoluta y relativa; la realidad de la arquitectura es independiente de su escala. Así, en el «Teatrino» aparecen reunidos al mismo tamaño objetos de dimensiones tan distintas como una caseta de baño, un bloque de viviendas, una torre o una cafetera; pero el equívoco de escala se muestra también en el propio edificio del teatrino, que puede materializarse como una construcción para albergar a los actores y al público de una modesta representación teatral o como el objeto contenedor de un juego de café y té. Del mismo modo que las casetas de playa de Elba, incluidas en el teatrino, podrán aparecer dentro de la producción rossiana como una serie de casitas en el proyecto de concurso para una residencia de estudiantes en Chieti o como un armario. Rossi vuelve a indagar, en el caso de las casetas de Elba, en ese territorio en el que coexisten la arquitectura y los objetos afines a ella, ya que, como él mismo escribe, las casetas «se han convertido en esa mezcla de casa, vestuario, pequeño cementerio, armario, teatro...»¹⁴ y se entiende que Rossi haya encontrado en estas casetas de playa una especie de compendio de la arquitectura, porque por su forma arquetípica y esquemática pueden considerarse un resumen o reducción de la arquitectura en general y, a la vez, por su uso, su carácter, su condición semimóvil, su construcción y su dimensión están en el límite entre la arquitectura y lo que ya no lo es, entre la arquitectura y el mueble. Así, una cabina ligeramente ampliada constituye cada casa de la residencia de estudiantes de Chieti y ligeramente reducida pasa a ser un mueble, un armario.

38
39, 40
41, 42

En la primera fase de la obra de Rossi, en la fase «purista», se daba una ambigüedad dimensional por la abstracción inherente a las formas geométricas simples. En su obra posterior, tal como queda reflejado en el «Teatrino» y en los dibujos que ilustran su idea de ciudad análoga, la ambigüedad dimensional se da por la coexistencia de objetos y edificios a diversas escalas y, en el caso de las casetas de Elba, por la elección del objeto, de esa caseta de playa que por su propia naturaleza está situada en la frontera entre el edificio y el mueble. Esto da lugar a que cuando se presenta como edificio parezca pequeña y poco consistente como tal edificio y cuando se presenta como un mueble parezca grande y muy arquitectónica, constituyendo en un caso un extraño paisaje exterior y en el otro un paisaje interior que, en palabras de Rossi, «puede sugerir un discreto misterio en la vida interior de la casa»¹⁵.

¹⁴ Aldo Rossi. *Autobiografía científica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, p. 54.

¹⁵ Aldo Rossi, en P. Arnell y T. Bickford, eds. *Aldo Rossi. Buildings and Projects*. Rizzoli, Nueva York, 1985, p. 262.

Este paisaje tanto exterior como interior, constituido por los edificios y los objetos que acompañan al hombre, se ha hecho tan habitual y se ha integrado de tal manera en la vida de éste que pasa prácticamente desapercibido¹⁶. Lo que Rossi pretende es recuperar la percepción de la arquitectura que constituye este paisaje, que ésta vuelva a entrarnos por los ojos, que deje de ser algo mirado distraídamente y no visto. De ahí su utilización inmediata, sin elaboración, de unas cuantas formas que aparecen una y otra vez en sus dibujos y proyectos; de ahí su manera turbadora e irritante, como él mismo la llama, de entender la historia; y de ahí sus equívocos de escala y sus exageraciones dimensionales¹⁷. Si en sus primeras obras Rossi trataba de representar lo que la arquitectura tiene de permanente, de general, lo cual conlleva una abstracción por reducción de sus formas a su estado más elemental, Rossi entiende pronto que para que esas formas sean percibidas, para que la arquitectura pueda ser comprendida y aceptada es necesario primero, como ha escrito Rafael Moneo, «hacerla visible, convertirla en objeto de nuestra atención... convertir la visión de lo representado en un acto consciente de la mente, no en un gesto automático»¹⁸.

El intento de Rossi no parece muy alejado de aquél con el que los miembros del formalismo ruso trataban en los años veinte de este siglo de definir la poesía como liberación del automatismo perceptivo. Así, Victor Sklovski escribía en 1929: «El carácter estético se revela siempre por los mismos signos: es creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo; la visión de la forma representa la finalidad del creador y está construida artificialmente, de manera que la percepción se detenga sobre ella y llegue al máximo de su fuerza y su duración»¹⁹. Según los formalistas rusos, mientras que la imagen prosaica traduce lo extraño a términos familiares, la imagen poética convierte en extraño lo habitual, situándolo en un contexto inesperado e intensificando el efecto estético buscado. La imagen prosaica es un procedimiento de abstracción. La imagen poética, en cambio, es un procedimiento para reforzar la sensación producida por un objeto; su finalidad no es

16 Véase Rafael Moneo. «Postscript» a Aldo Rossi. *Buildings and Projects*, p. 312.

17 De ahí también la razón del «Teatrino» como lugar de aparición de la arquitectura. Como ha escrito Rafael Moneo: «Sólo la ficción teatral nos permite entender la realidad. Es la manera en que se puede hacer arquitectura —las cosas se hacen alienadas, distantes, y son vistas a través de ópticas que las hacen perder toda posible relación con la cualidad cotidiana que constantemente las trivializa». Rafael Moneo. «Postscript» a Aldo Rossi. *Buildings and Projects*, p. 315.

18 Rafael Moneo. «Postscript» a Aldo Rossi. *Buildings and Projects*, p. 315.

19 Victor Sklovski. «El arte como procedimiento», Moscú, 1929, pp. 7-23. En VV.AA. *Formalismo y vanguardia*, Vol. 1, Comunicación, serie B, Madrid, 1973.

aproximar más a nuestra comprensión la significación que implica, sino crear una percepción particular del objeto, provocando su visión y no su reconocimiento²⁰. Este extrañamiento de la forma, esta búsqueda de una percepción de la misma que vaya más allá de su reconocimiento en una mirada distraída, es algo que, a mi entender, Rossi comprende como una finalidad primordial de su arquitectura y que explica en gran medida lo que de ella he puntualizado hasta ahora.

He analizado para dar por concluida la cuestión que me ocupa en esta parte del trabajo, la de la estabilidad de dimensión de la arquitectura en relación con el mueble, uno de los recientes proyectos de Rossi, el de edificio de oficinas en Buenos Aires, de 1984²¹. Se trata de uno de sus proyectos más polémicos y que más perplejos ha dejado a sus compañeros arquitectos y a los críticos. Un proyecto difícil de aceptar, dudoso si se quiere, pero en cualquier caso de gran interés y al que he observado a la luz de esta reflexión. Recordemos primero que en las propuestas de la ciudad análoga, tal como aparecen en sus dibujos y en el «Teatrino Scientifico», una serie de edificios diversos se reúnen, aunque cada uno es independiente de los demás y responde a un esquema formal propio. Cuando, dentro de un único proyecto, varias unidades forman parte del mismo, lo hacen manteniendo su autonomía e incluso su separación respectiva y su condición de formas inacabadas. Así sucede, por ejemplo, en el proyecto del nuevo cementerio de Módena. En otro de sus proyectos, el de concurso para el Ayuntamiento de Muggio, Rossi parte por el contrario de una forma completa, pero al cortar en dos un edificio cerrado y girar alrededor de una charnela las dos partes resultantes, está llevando a cabo la idea más violenta de fragmentación²². Sin embargo, Rossi ha expresado también su interés por la posibilidad de lograr una arquitectura que se muestre como totalidad, construida por una serie de fragmentos englobados en una unidad²³. También en esto parece coincidir Rossi con los formalistas rusos, que definían la poesía como ensamble de materiales heterogéneos²⁴.

43, 44

45, 46

20 Véase Victor Sklovski, *ibid.*; Victor Ehrlich. *El formalismo ruso*. Seix Barral (Bibl. Breve), Barcelona, 1974.

21 Véanse planos y descripción del proyecto en *Lotus International* 42, 1984/2, pp. 26-39.

22 Juan Antonio Cortés. «La oblicuidad enderezada», *El Croquis*, nº 20, abril 1985, pp. 120-23.

23 Véase Aldo Rossi. *Autobiografía científica*, p. 18.

24 Véase Victor Erlich. *El formalismo ruso*: «El poeta –escribía Sklovskij– no crea imágenes; las encuentra o las recoge (del lenguaje ordinario)». «Mientras la ciencia o prosa trabaja con materiales homogéneos, la poesía ensambla, por mediación de la metáfora, una serie de fenómenos pertenecientes a diferentes esferas de la experiencia».

47, 48 La idea de una unidad construida a base de fragmentos reunidos parece quedar plasmada en el edificio de oficinas en Buenos Aires. Como en proyectos anteriores de Rossi, el edificio está compuesto por una serie de piezas diversas, pero en este caso con características distintivas respecto a dichos proyectos en relación con dos cuestiones. En primer lugar, las diversas piezas componentes tienen aquí una figuración mayor que en proyectos anteriores y hacen referencia de manera más inmediata a las arquitecturas de las que proceden. Grandes pórticos de hierro procedentes de la arquitectura de las estaciones ferroviarias y de las grúas sobre carriles de los puertos; hueco superior con dos columnas cilíndricas entre Philip Johnson y Hans Hollein; cubiertas en bóveda metálica y dos óculos en cada extremo como las de la casa Horner de Loos; huecos sobre la cubierta a la manera tradicional; remate del cuerpo central en mastaba como los de las torres Art Déco de Nueva York; además de elementos del propio repertorio rossiano como los huecos de ventana. El edificio consta, pues, de una serie de partes muy definidas en sí mismas, con
49 una figuración muy señalada y referencias evidentes. Y, en segundo lugar, estas partes no están separadas, sino que han pasado a integrar un edificio unitario según los criterios clásicos de composición; el edificio tiene una composición tripartita con un cuerpo central destacado —en el que a su vez se diferencia el basamento con el gran hueco de ingreso, el cuerpo intermedio con una serie de ventanas uniformemente dispuestas y la coronación con otro gran hueco con dos columnas y el remate escalonado superpuesto— y dos cuerpos laterales ligeramente retrasados. La composición es claramente simétrica, jerárquica con dominancia central y dotada de los elementos de la composición tradicional, huecos de ventana individualizados, muros masivos y cubiertas con buhardas. Las distintas partes, tan definidas a partir de sus diversas procedencias y con una figuración tan señalada aunque tan heterogénea, se ensamblan en un proyecto global, perfectamente identificable según el modelo compositivo tradicional y con una imagen figurativa fuerte, casi antropomórfica.

Lo que quiero destacar de este edificio es, sin embargo, que, frente a la supuesta unidad del todo, cada pieza componente mantiene una autonomía dimensional y figurativa, con lo que, por confrontación de las diversas piezas, resulta una ambigüedad dimensional e, incluso, de identidad del objeto. Los pórticos de hierro, las aberturas de ingreso, el hueco superior con las dos columnas, todos ellos de enorme tamaño, resultan proporcionados entre sí y proporcionados con el todo, considerado globalmente como composición tripartita tanto en el desarrollo horizontal como en altura. Esto hace al edificio proporcionado en sus grandes partes integrantes, pero no da idea de su tama-

ño absoluto. Es cierto que esos mismos elementos sí se perciben en su enorme tamaño en relación a la altura de piso y al tamaño del resto de los huecos. Pero tanto los elementos de gran tamaño como los huecos de ventana tienen una forma muy esquemática, no estando articulados ni en sí mismos ni en su contacto con otras partes por medio de elementos de tamaño conocido que dieran referencia de su dimensión real; al no haber referencia al tamaño habitual de los huecos o al tamaño humano, no se puede saber si unos huecos son muy grandes o si son muy pequeños los otros. Por otra parte, es tanta la diferencia de tamaño entre unos huecos y otros que las ventanas pierden en apariencia su condición de elementos aislados para pasar a constituir un dibujo repetitivo aplicado sobre las fachadas, un *pattern* supuestamente decorativo; por implicación, los enormes elementos –pórticos, aberturas de ingreso y hueco superior– pasan a percibirse como de pequeño tamaño y el todo, un gran edificio de veinte plantas, pasa a hacer el efecto de un objeto de modesta dimensión, ni siquiera ya de un edificio, sino de un mueble.

Si la ausencia de referencias dimensionales en el edificio crea una ambigüedad respecto a su tamaño real e incluso da lugar a que se ponga en duda la identidad del objeto, que puede llegar a ser percibido como un mueble, hay otros factores que refuerzan este efecto. Las partes componentes se disponen simplemente yuxtapuestas o adosadas entre sí. Así se colocan el cuerpo central y los laterales, que además son formalmente independientes. Además, las fachadas laterales o testers del edificio se despegan como planos autónomos de pequeño espesor que sobresalen respecto al cuerpo que tienen detrás, como un chapado que lo recubriera. Estas fachadas son del mismo material y tienen idéntica fenestración que la del cuerpo central, salvo en lo que respecta a los huecos de coronación, lo que lleva a entenderlas como desprendidas de ese cuerpo. Aparecen así los cuerpos laterales como proyectados desde el interior del cuerpo central y prestos a plegarse de nuevo sobre él como si de un fuelle o de un gran cajón se tratase, lo que nos hace recordar los ejemplos de muebles despleables, como el bello pupitre mecánico construido en Florencia hacia 1810 por Giovanni Socchi. 50, 51

Aparte de esta componente dinámica sugerida por el edificio de Buenos Aires y que lo relaciona con algunos muebles, también en su imagen estática el edificio se nos presenta globalmente como un mueble, como un pequeño armario, un escritorio o un bargeño. En efecto, el edificio tiene una doble figuración. Por un lado, la que corresponde a cada una de las piezas que lo componen, los pórticos de hierro, la cubierta en bóveda, el gran hueco con dos columnas y la pirámide escalonada del remate central, las cuales mantie- 52

nen literalmente sus diversas referencias arquitectónicas. Por otro lado, una figuración simplemente insinuada, que afecta a la imagen global del artefacto y que es debida a la ambigüedad dimensional y al modo inarticulado de adosar las partes componentes. Mediante esta segunda figuración se sugiere una imagen que no corresponde a un edificio, sino a un objeto de otra escala, a un mueble. Rossi recurre a esta imagen ambigua que se suma a la ambigüedad dimensional como mecanismo de extrañamiento de la forma que rompa el automatismo perceptivo, la mirada distraída, y provoque un detenimiento de la mirada que dé lugar a un encuentro consciente con la arquitectura del edificio.

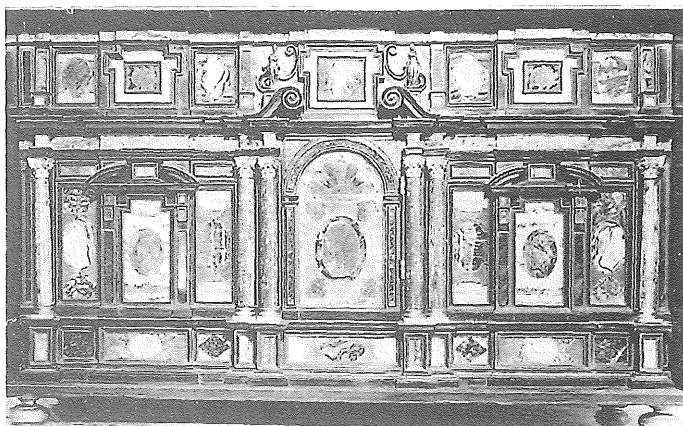
En los proyectos iniciales de Rossi, los de su fase «purista», la ambigüedad dimensional provenía de la elementalidad geométrica de sus formas. En otros proyectos sucesivos, que utilizan formas arquitectónicas arquetípicas esquematizadas —el pórtico, la galería, el bloque, el palafito, etc.— las proporciones de los edificios están acentuadas, exageradas, respecto a las características canónicas, lo cual reforzaba ya la impresión producida por los mismos. Cuanto más avanza en el camino de la figuración, de la referencia directa a elementos arquitectónicos concretos y reconocibles, Rossi utiliza, como recurso compensatorio que devuelva la profundidad arquitectónica a la mirada, mecanismos de extrañamiento más potentes. En el edificio de oficinas de Buenos Aires, elegido como ejemplo que ilustra esta idea, Rossi reúne una serie de piezas arquitectónicas de diversa condición y tamaño de manera que el todo resulta ambiguo en cuanto a su dimensión e incluso en cuanto a su identidad; pero esto, aunque parezca paradójico, tiene a mi entender como finalidad y como efecto intensificar la percepción del edificio como arquitectura. Si la imagen del edificio nos parece extraña, incluso nos parece más un mueble que un edificio, esto redundará a su vez en una mayor penetración en la naturaleza arquitectónica del mismo y, en definitiva, en un más profundo conocimiento de la arquitectura.



1. Alemania (¿Augsburgo?). Armario de dos cuerpos. Castillo de Monselice, Colección Cini.



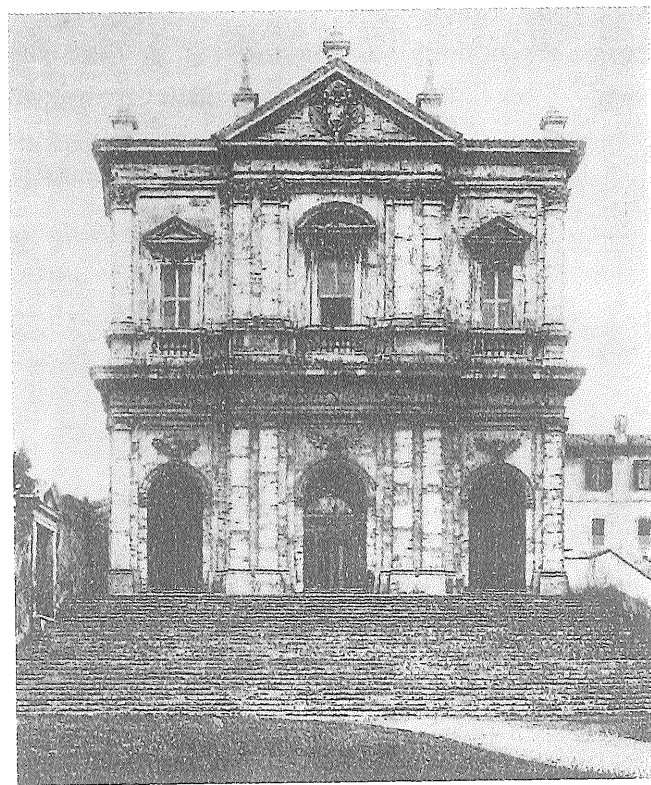
2. Miguel Angel. Absides de San Pedro.



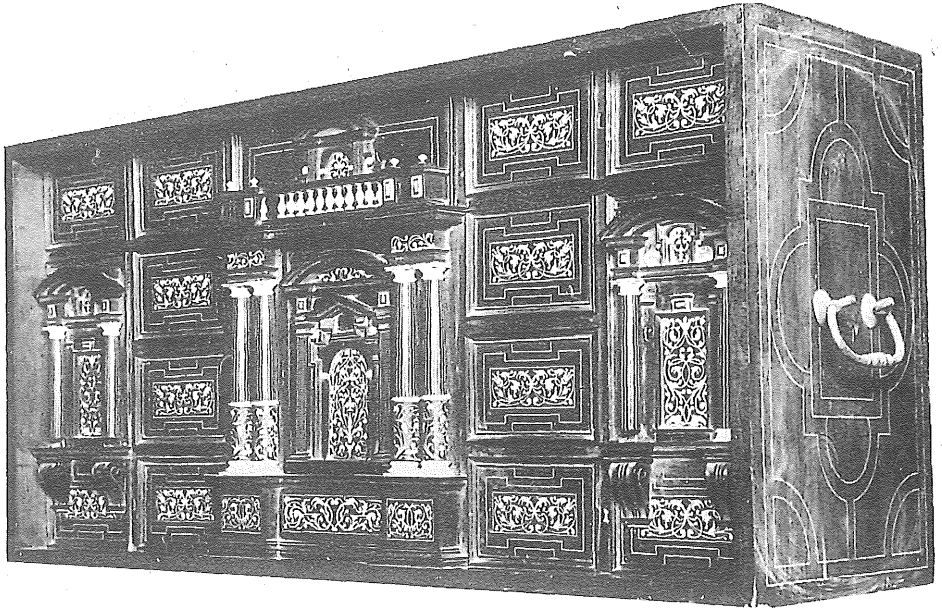
3. Bargueño en madera, bronce y piedras duras. Roma, Museos capitolinos.



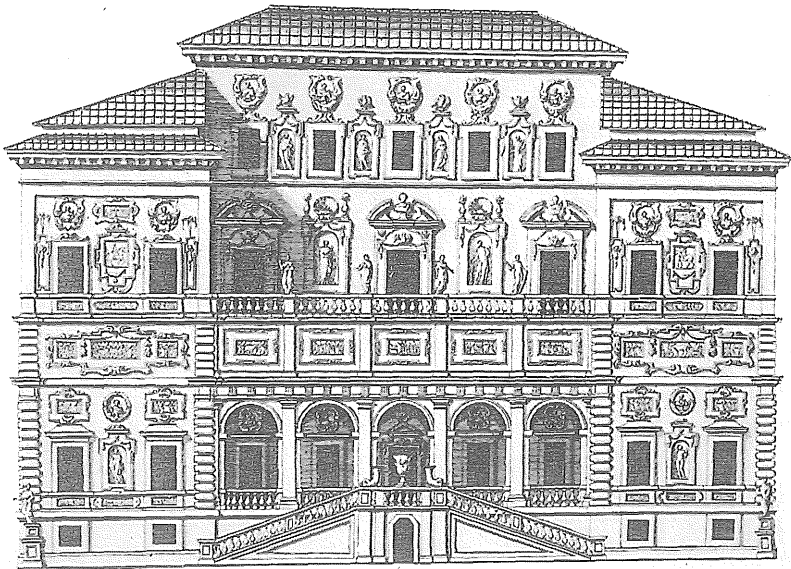
4. Giovanni Battista Soria (con Bartolomeo de' Rossi). Sillería de coro de la Capilla de los Canónigos en San Pedro, 1624-27.



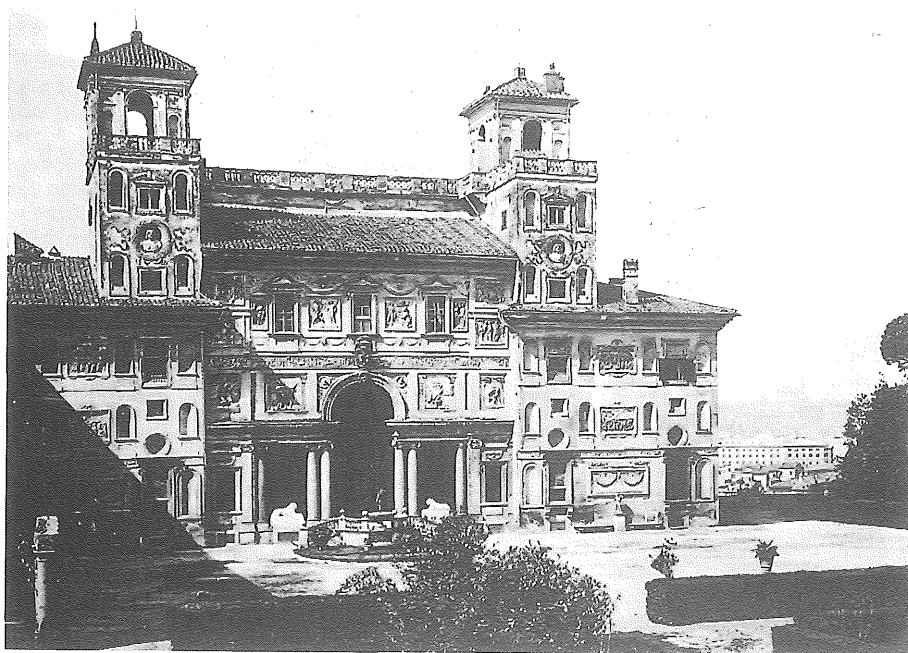
5. Giovanni Battista Soria. Roma, San Gregorio Magno, 1629-33.



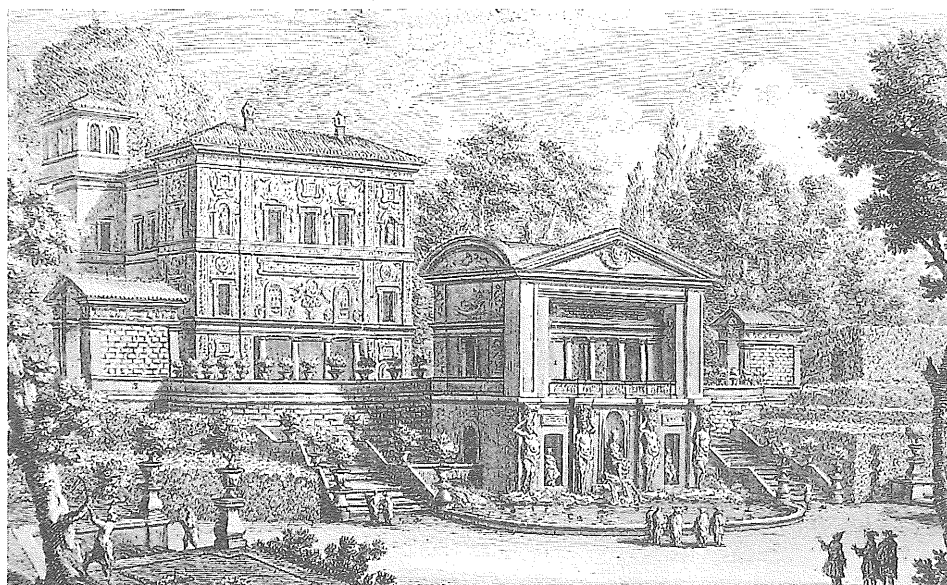
6. Giovanni Vasanzio. Bargeño de ébano taraceado y adornado con marfil. Roma, Palacio Ruspoli, 1608-09.



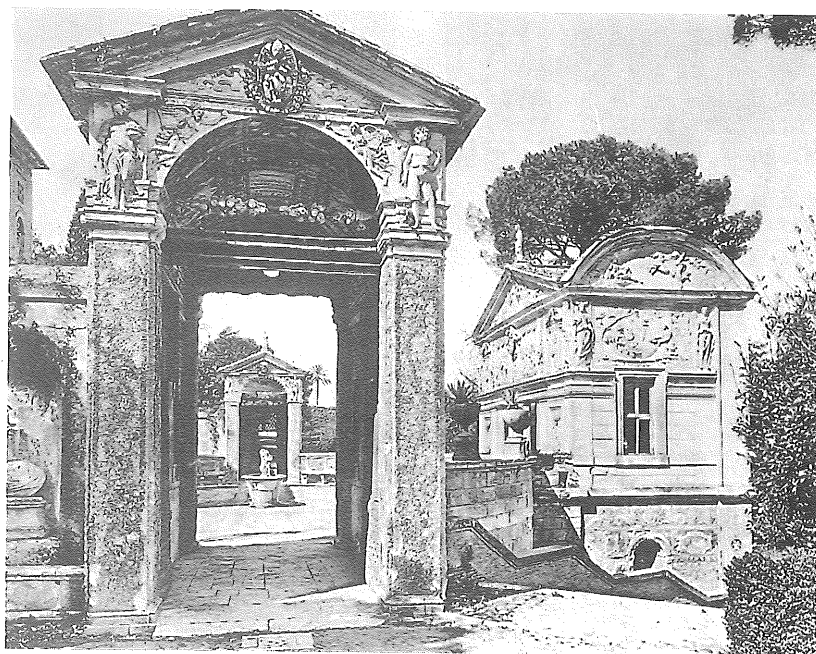
7. Giovanni Vasanzio. Villa Borghese, Roma, 1613-15.



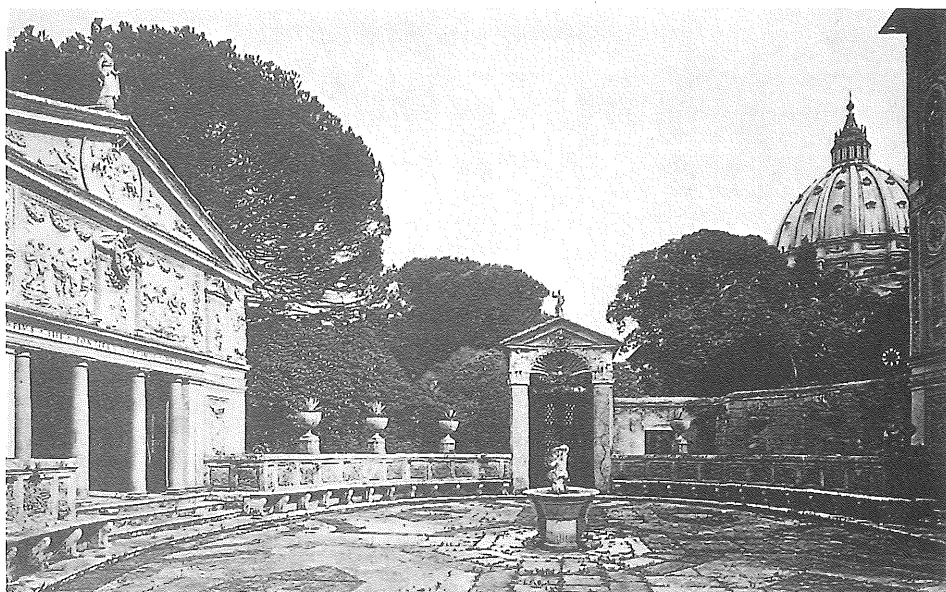
8. Nanni di Baccio Bigio y Annibale de' Lippi. Villa Medici, Roma, 1547-70.



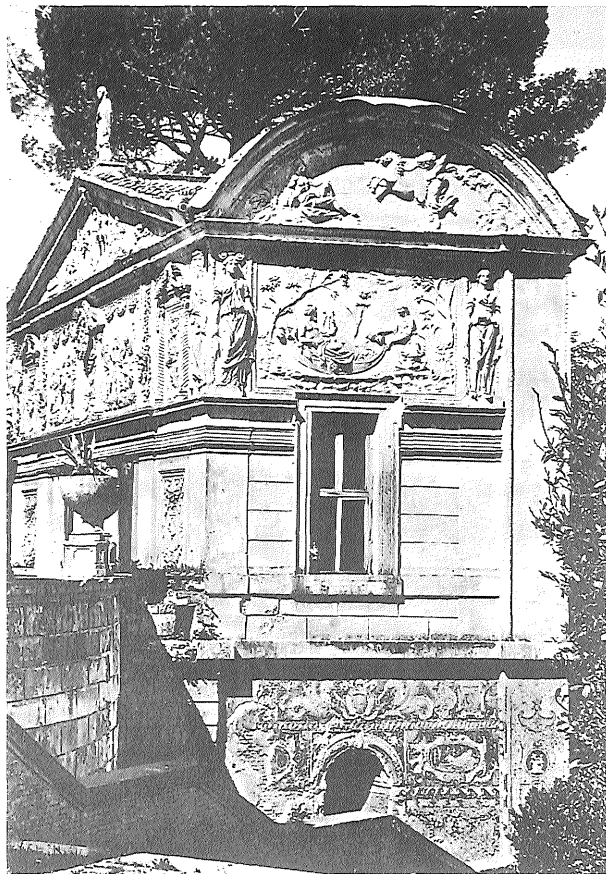
9. G. Vasi. El Casino de Pío IV de Pirro Ligorio. Roma, 1558-62. De *Raccolta delle più belle vedute antiche e moderne di Roma*, Roma, 1803.



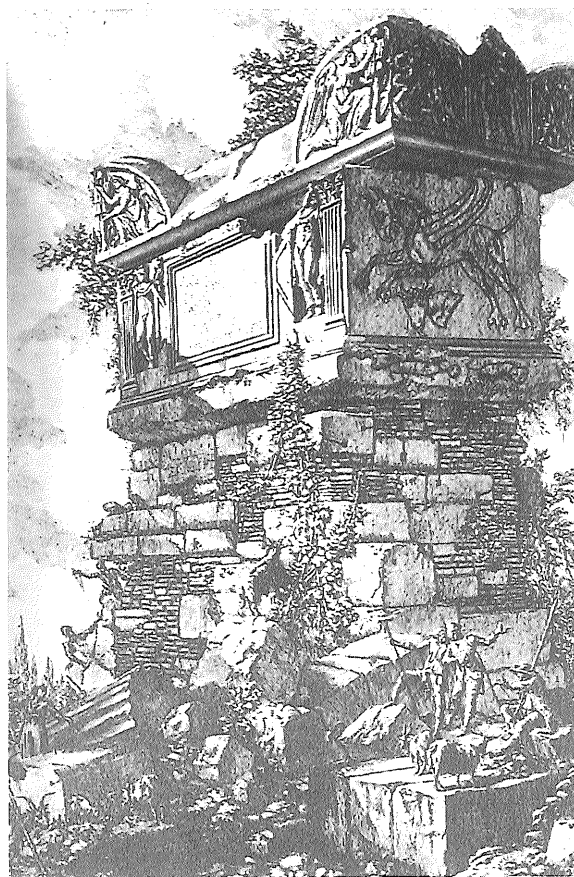
10. El Casino de Pío IV. Portal sudeste, y fachadas al patio y sudeste de la *loggia*.



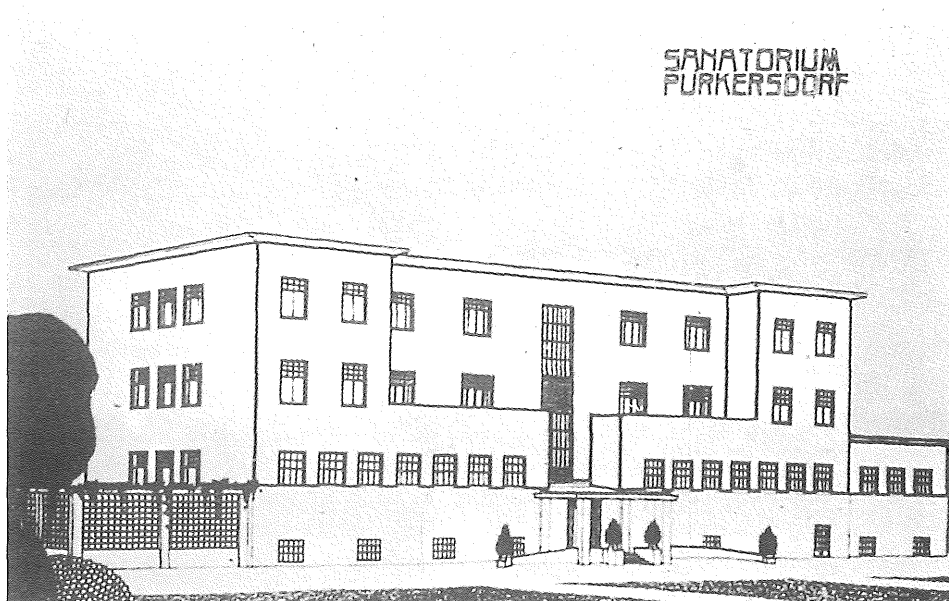
11. El Casino de Pío IV. Patio.



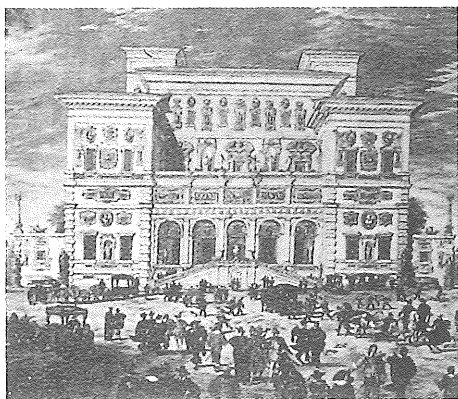
12. El Casino de Pío IV. Fachadas al patio y sudes-
te de la *loggia*.



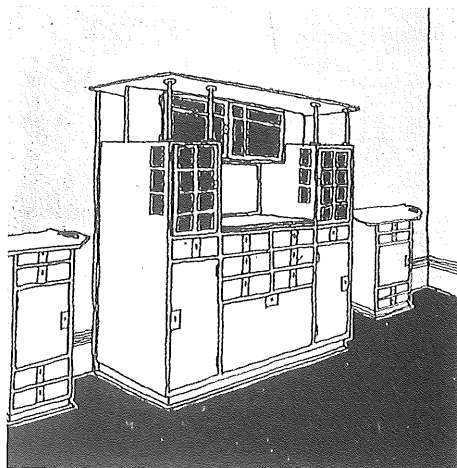
13. La llamada Tumba de Nerón en ruinas. Graba-
do de Piranesi, de *Antichità romane*, III.



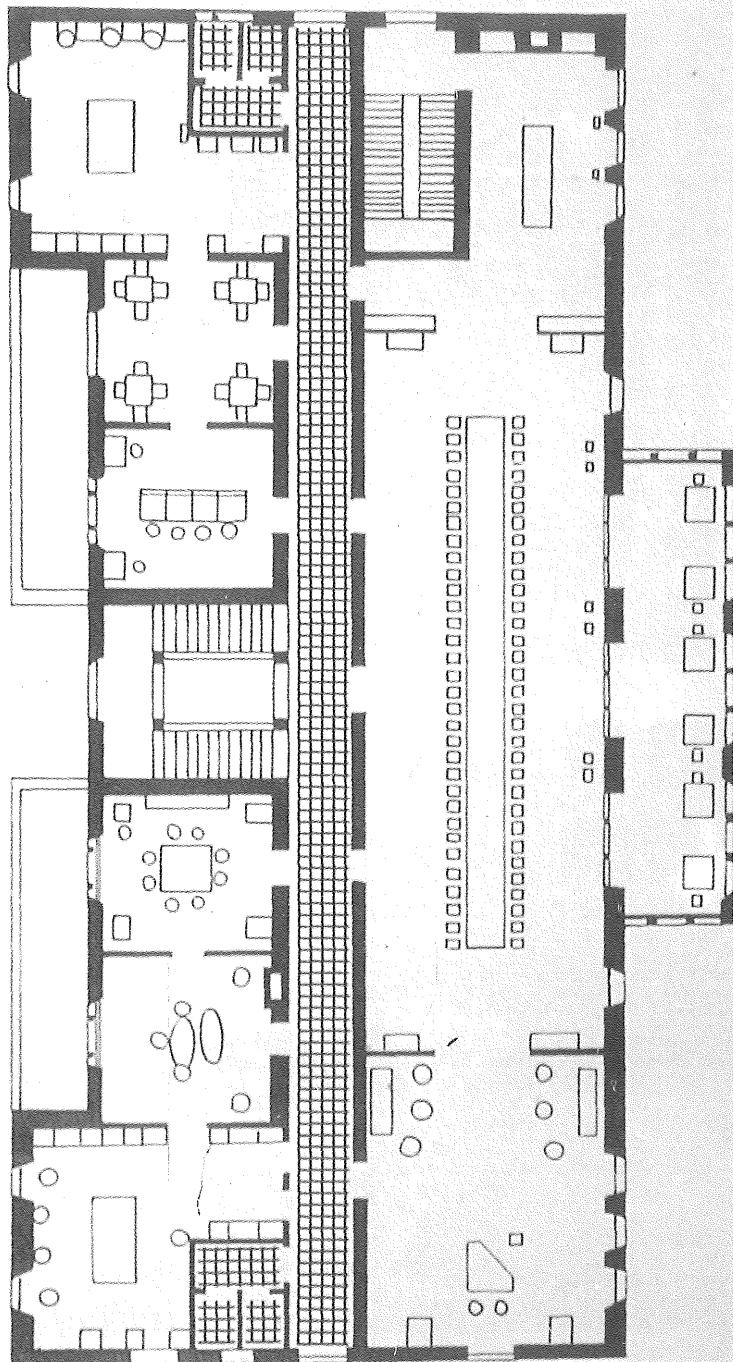
15 .Josef Hoffmann. Sanatorio de Purkersdorf, Viena. 1904-08. Perspectiva de la fachada de acceso.



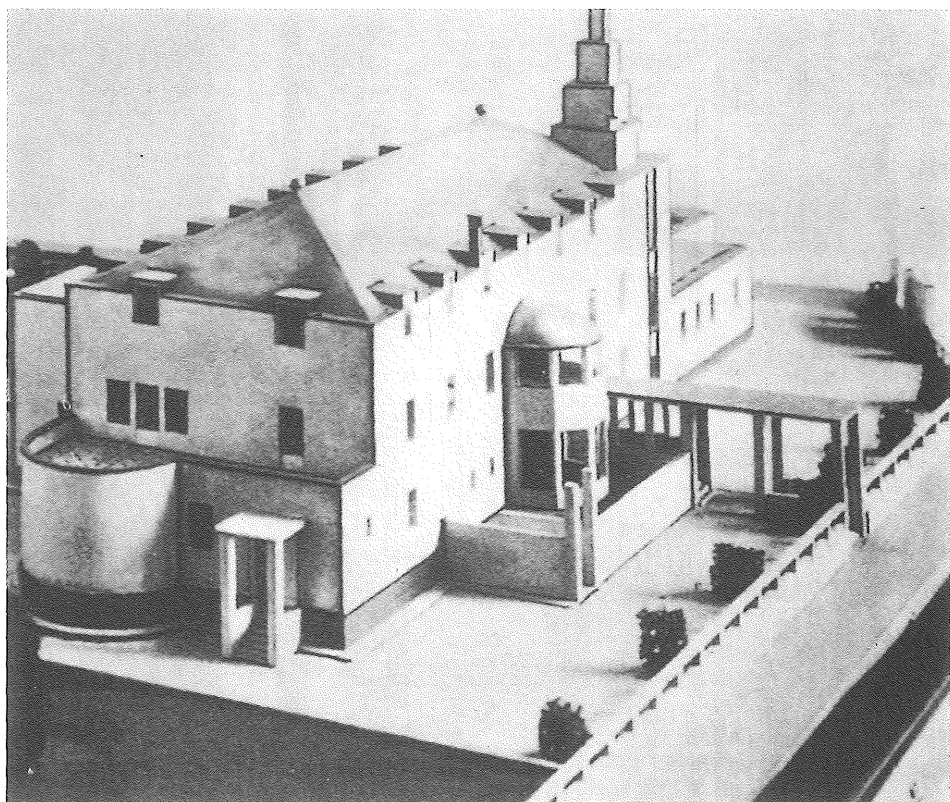
14. Giovanni Vasanzio. Villa Borghese. Detalle de un cuadro.



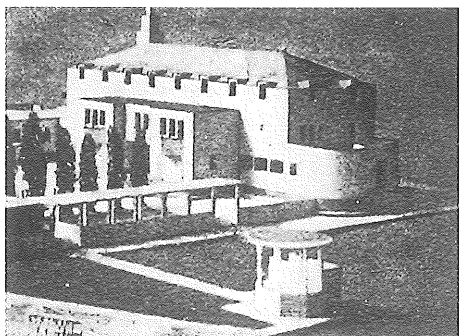
16. Josef Hoffmann. Diseño de aparador, de Einfache Möbel, 1901.



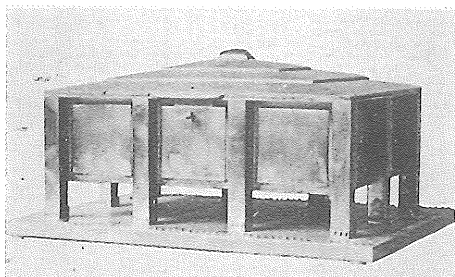
17. Josef Hoffmann. Sanatorio de Purkersdorf, planta primera.



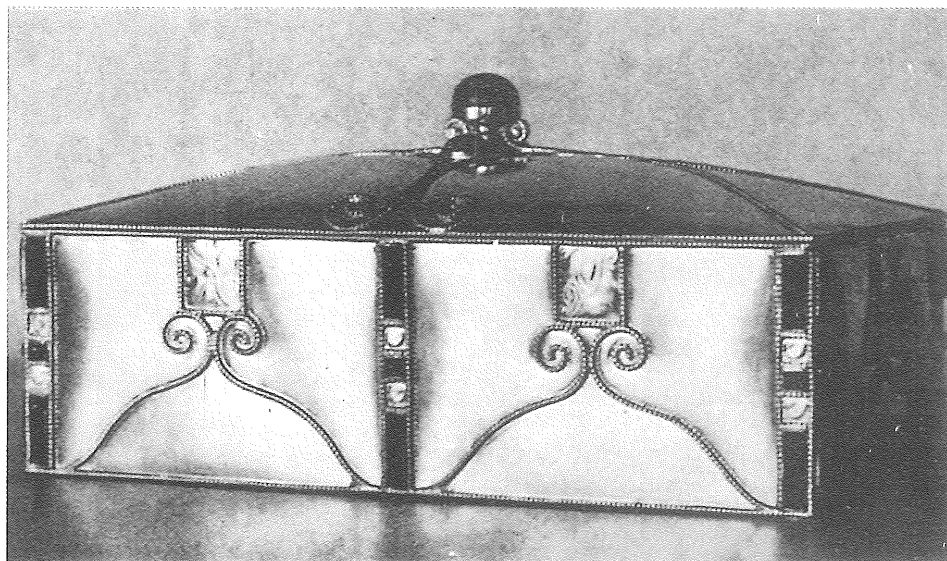
18. Josef Hoffmann. Palacio Stoclet, Bruselas. 1905-11. Maqueta realizada en 1905, vista según la perspectiva de la avenida.



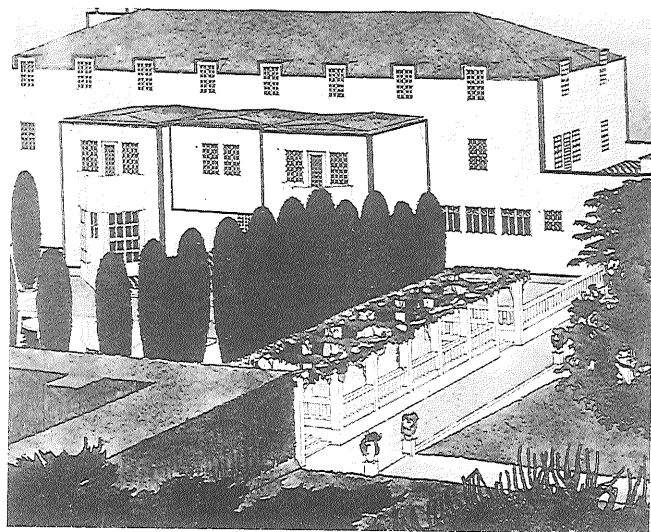
19. Josef Hoffmann. Palacio Stoclet. Maqueta de 1905, vista del lado del parque.



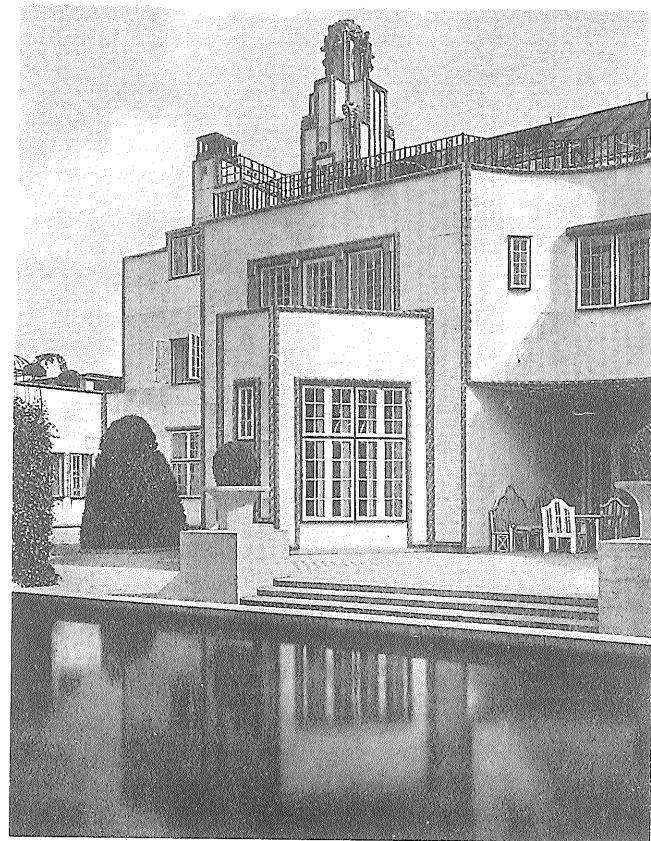
20. Josef Hoffmann. Cofrecito metálico, 1905.



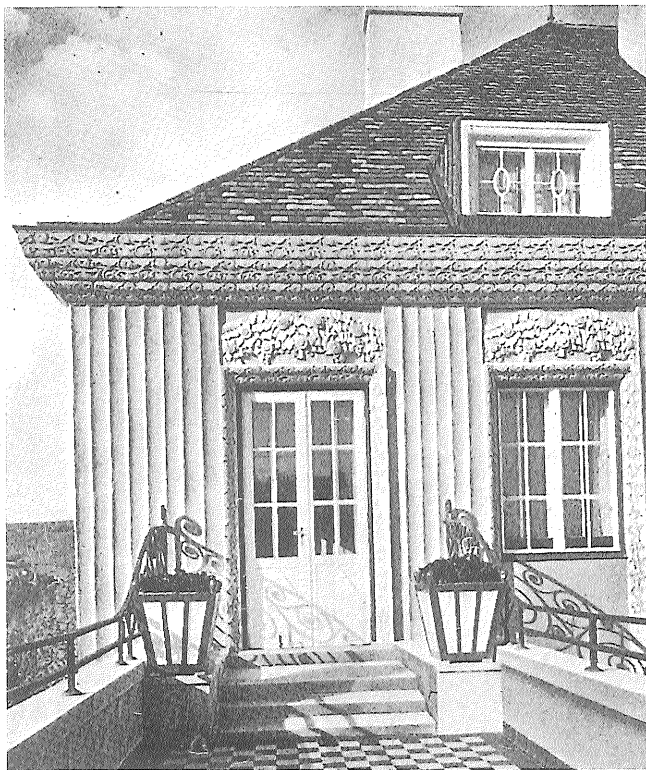
21. Josef Hoffmann. Portacigarrillos en plata.



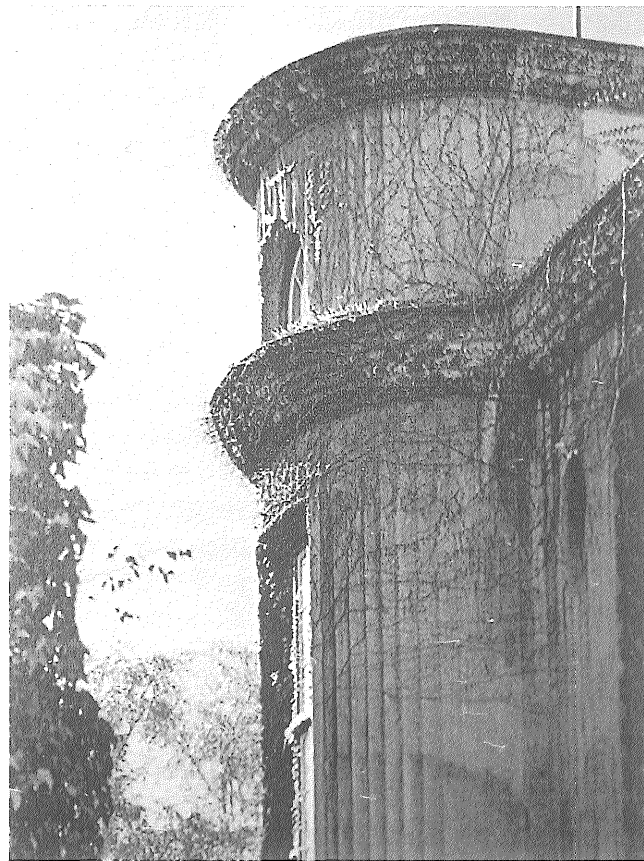
22. Josef Hoffmann. Palacio Stoclet. La fachada del jardín en una versión no definitiva, perspectiva en acuarela.



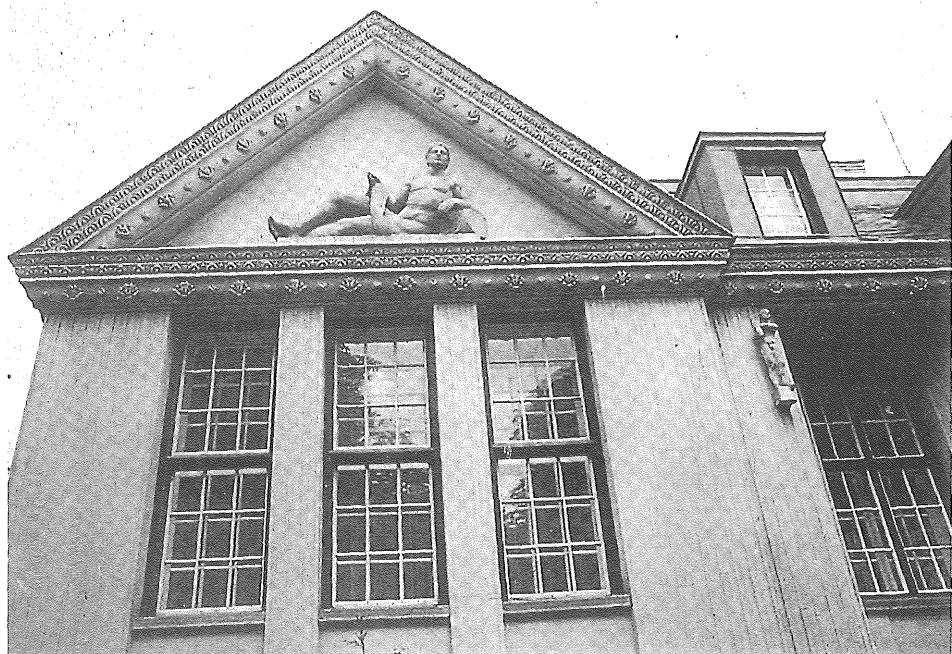
23. Josef Hoffmann. Palacio Stoclet. La fachada del jardín vista desde la piscina.



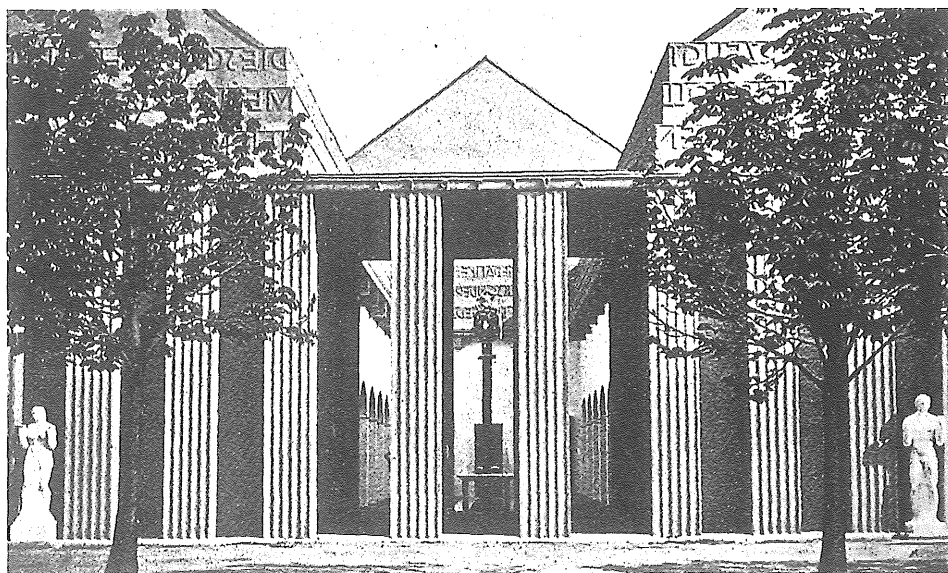
24. Josef Hoffmann. Villa Ast en la Hohe Warte de Viena. 1909-11. Detalle de la fachada al jardín.



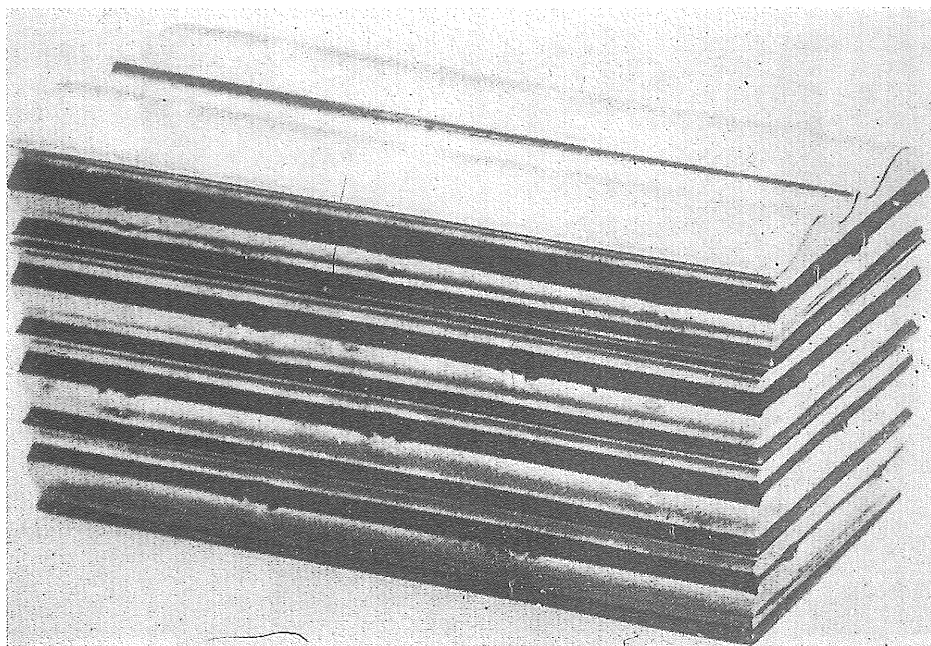
25. Josef Hoffmann. Villa Ast. Detalle exterior del cuerpo de escalera.



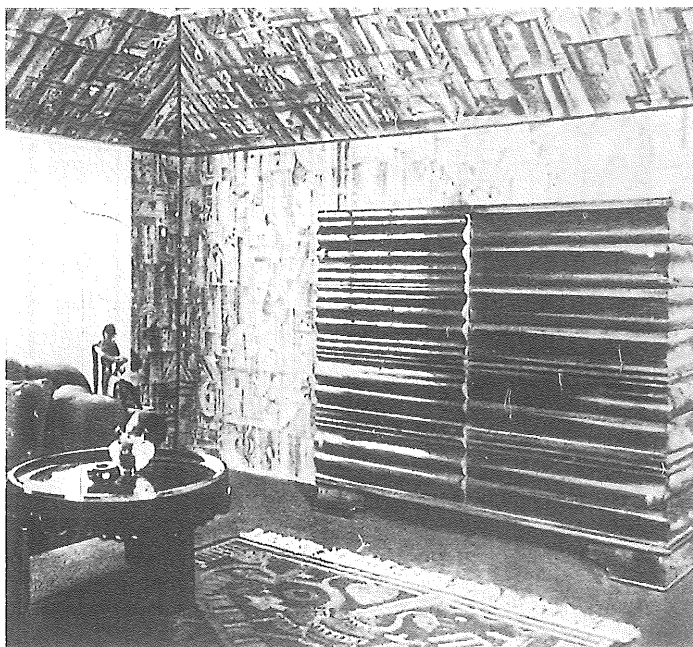
26. Josef Hoffmann. Villa Primavesi, Viena. 1913-15. Detalle de la fachada



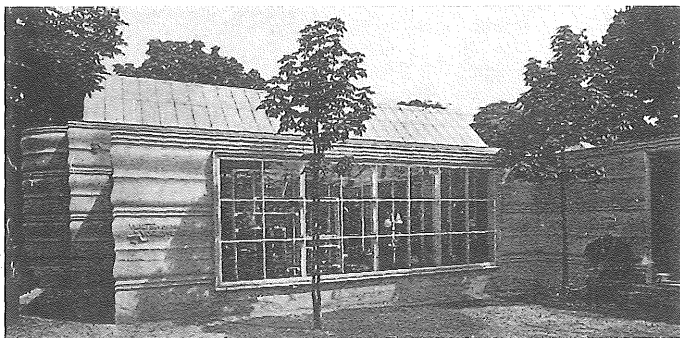
27. Josef Hoffmann. Pabellón de Austria en la Exposición del Werkbund de Colonia. 1914. Fachada.



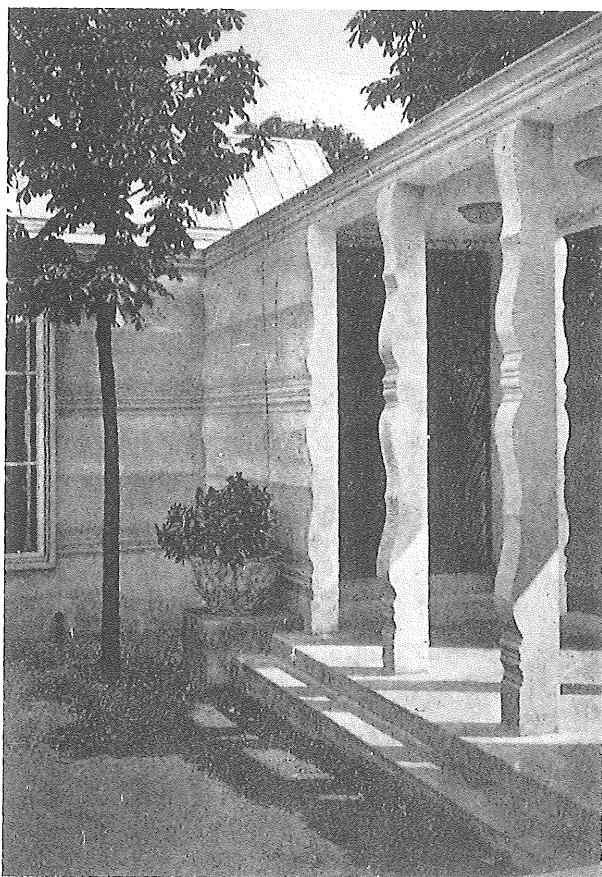
28. Josef Hoffmann. Joyero en latón. 1925.



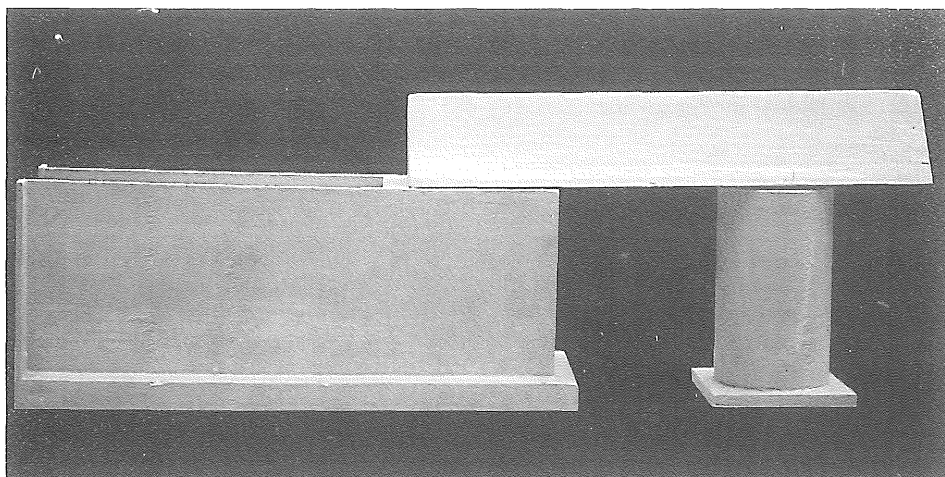
29. Josef Hoffmann. Cómoda. 1924 ó 25.



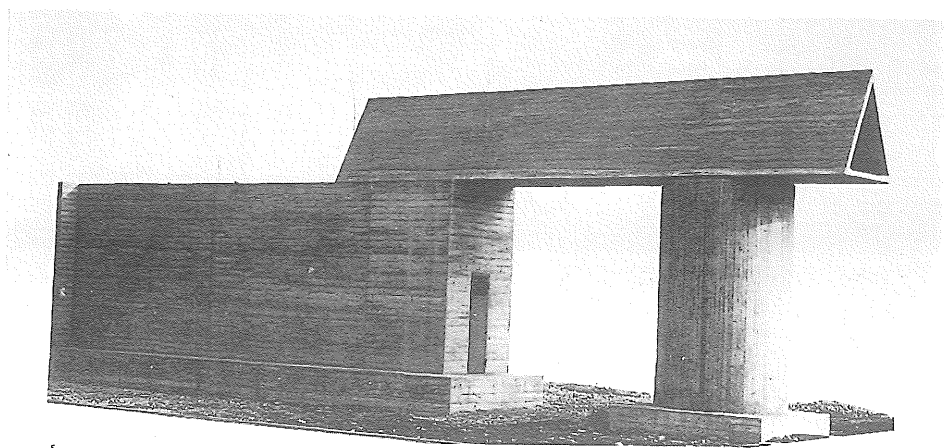
30. Josef Hoffmann. Pabellón de Austria en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas. París, 1925.



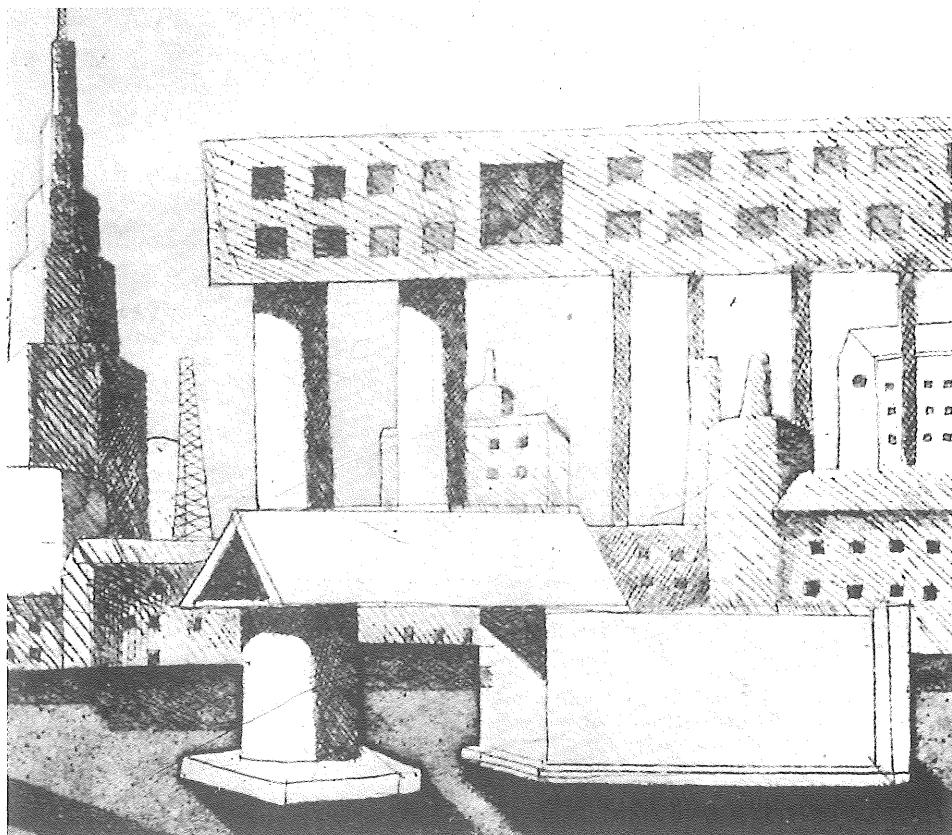
31. Josef Hoffmann. Pabellón de Austria en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas. París, 1925. Detalle del pórtico.



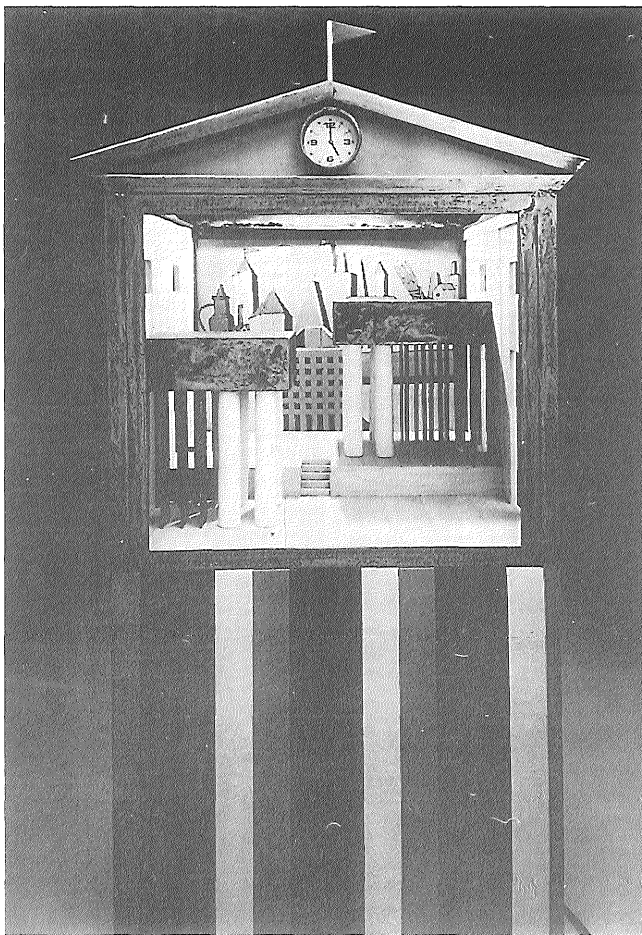
32. Aldo Rossi. Fuente monumental en la Plaza del Ayuntamiento de Segrate, Milán, 1965. Vista lateral de la maqueta.



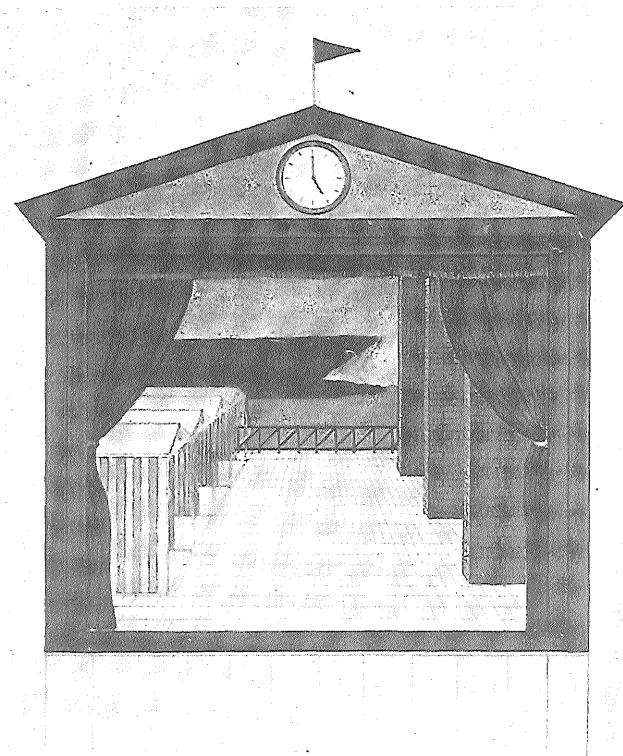
33. Aldo Rossi. Fuente monumental de Segrate. La fuente en construcción.



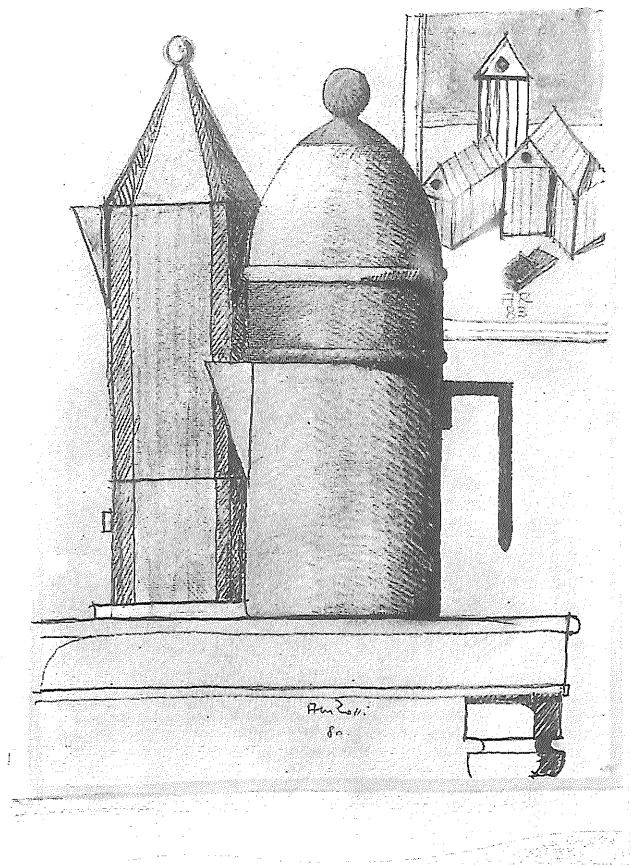
34. Aldo Rossi. Composicion urbana con monumento, 1973.



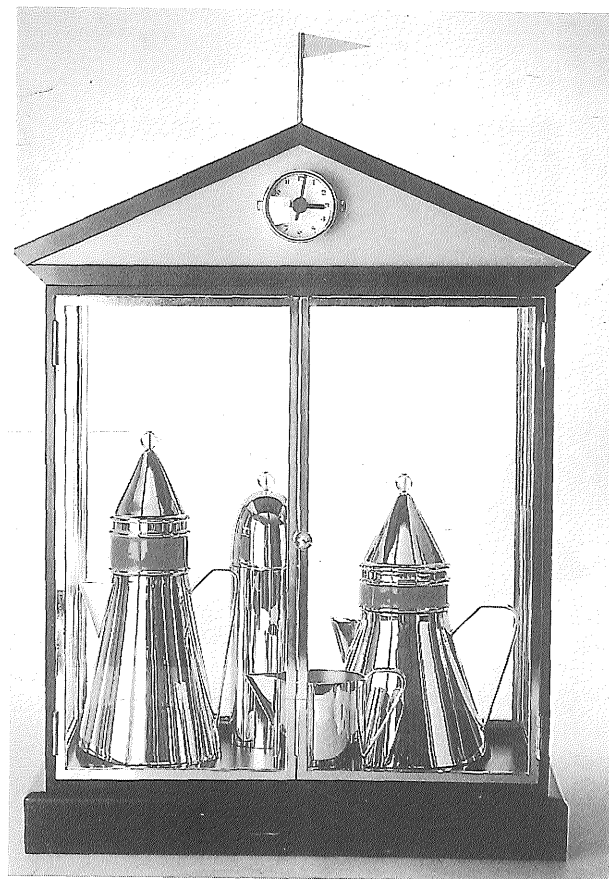
35. Aldo Rossi. Teatrino Científico. 1978.



36. Aldo Rossi. Teatrino Científico.



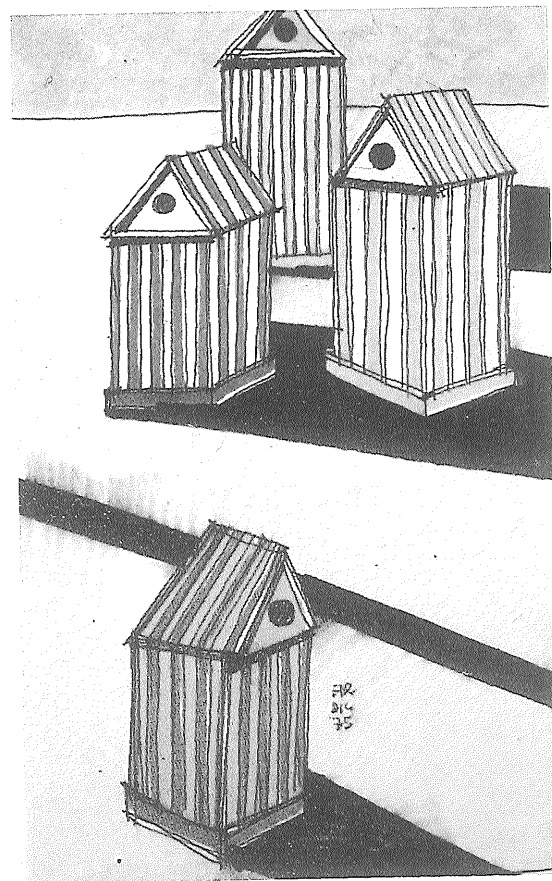
37. Aldo Rossi. Cafeteras. Dibujo a tinta negra y colores.



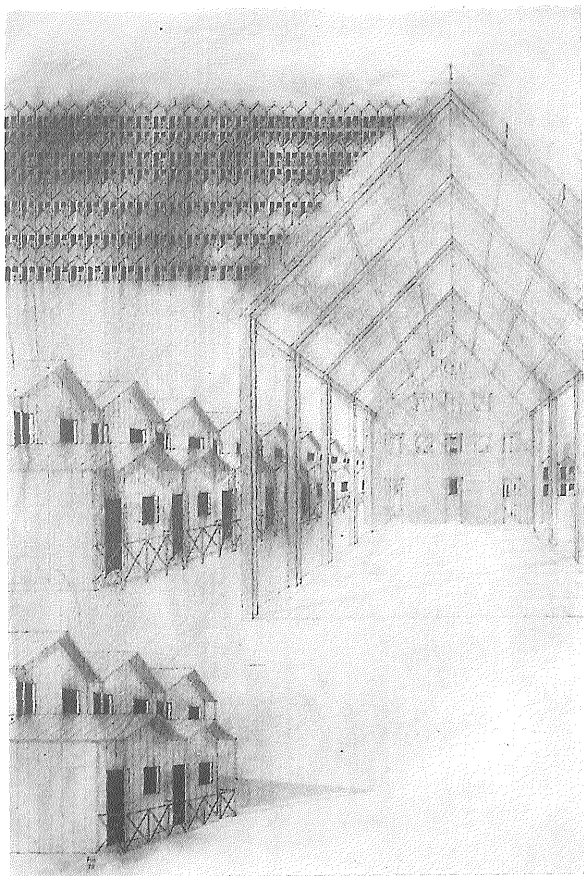
38. Aldo Rossi. Juego de té, 1980. Prototipo.



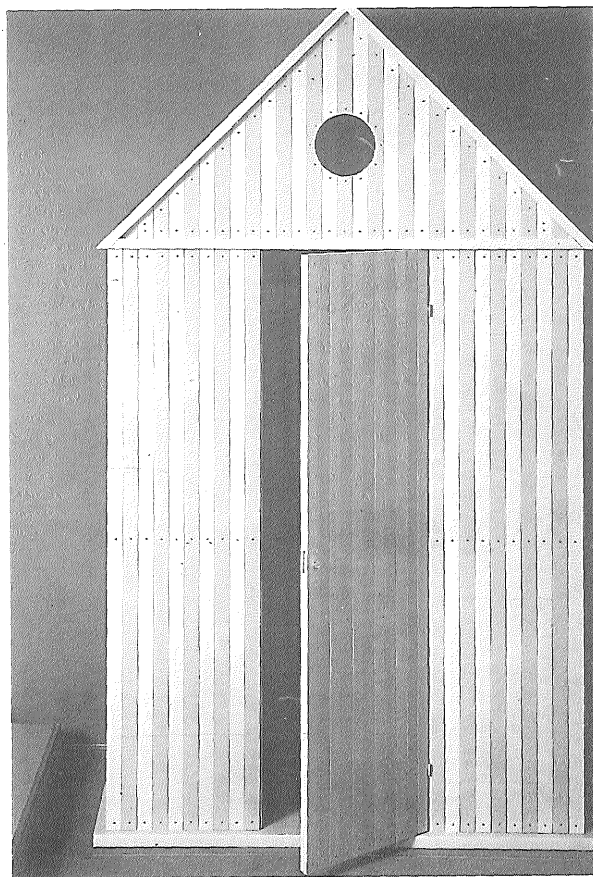
39. Aldo Rossi. Casetas de Elba. Dibujo a tinta.
1979.



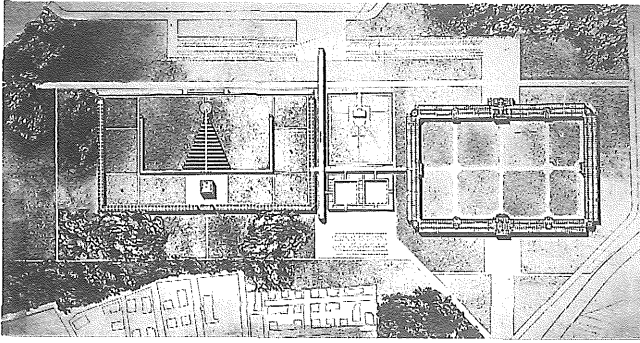
40. Aldo Rossi. Casetas de Elba. Dibujo a tinta negra
y color. 1975.



41. Aldo Rossi. Concurso para una residencia de estudiantes en Chieti. 1976. Perspectiva con edificio colectivo y unidades residenciales de estudiantes.



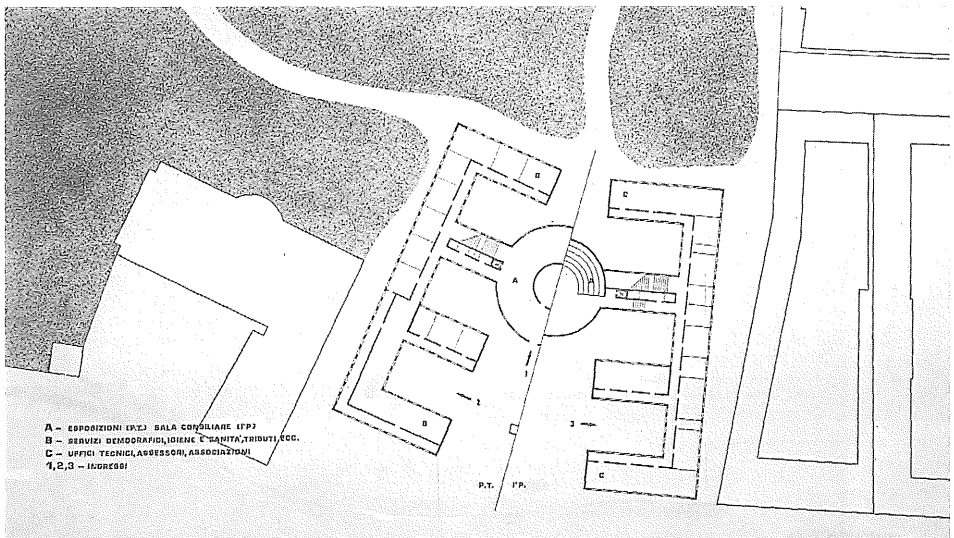
42. Aldo Rossi. Armario caseta de Elba. 1979. Prototipo.



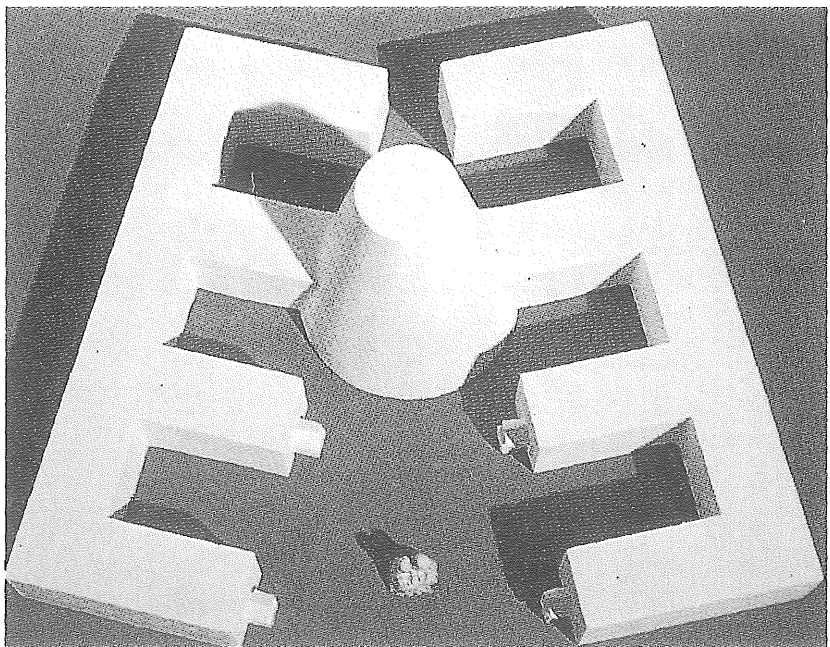
43. Aldo Rossi. Cementerio de San Cataldo, Módena. 1971-84. Planta general..



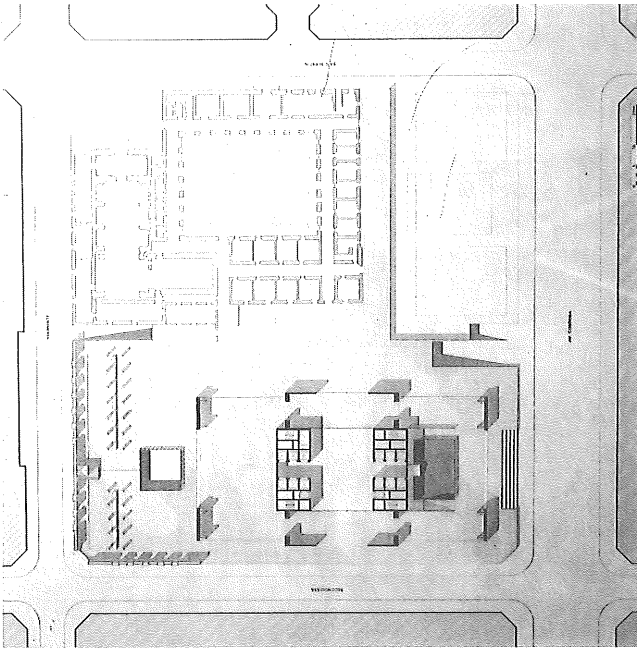
44. Aldo Rossi. Cementerio de San Cataldo, Módena. Dibujo de estudio. 1974.



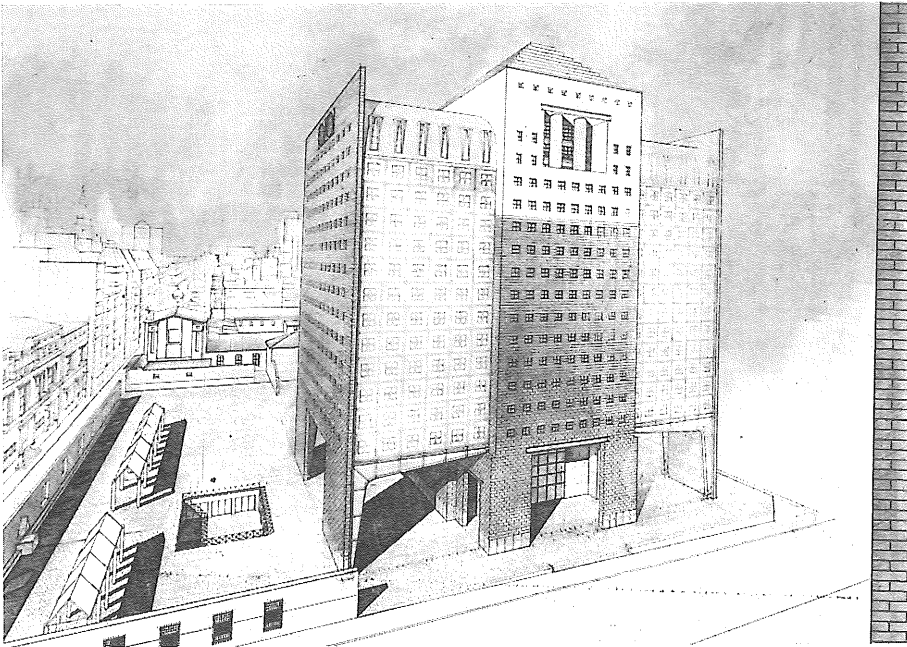
45. Aldo Rossi. Concurso de edificio para el Ayuntamiento de Muggio, 1972. Planta general.



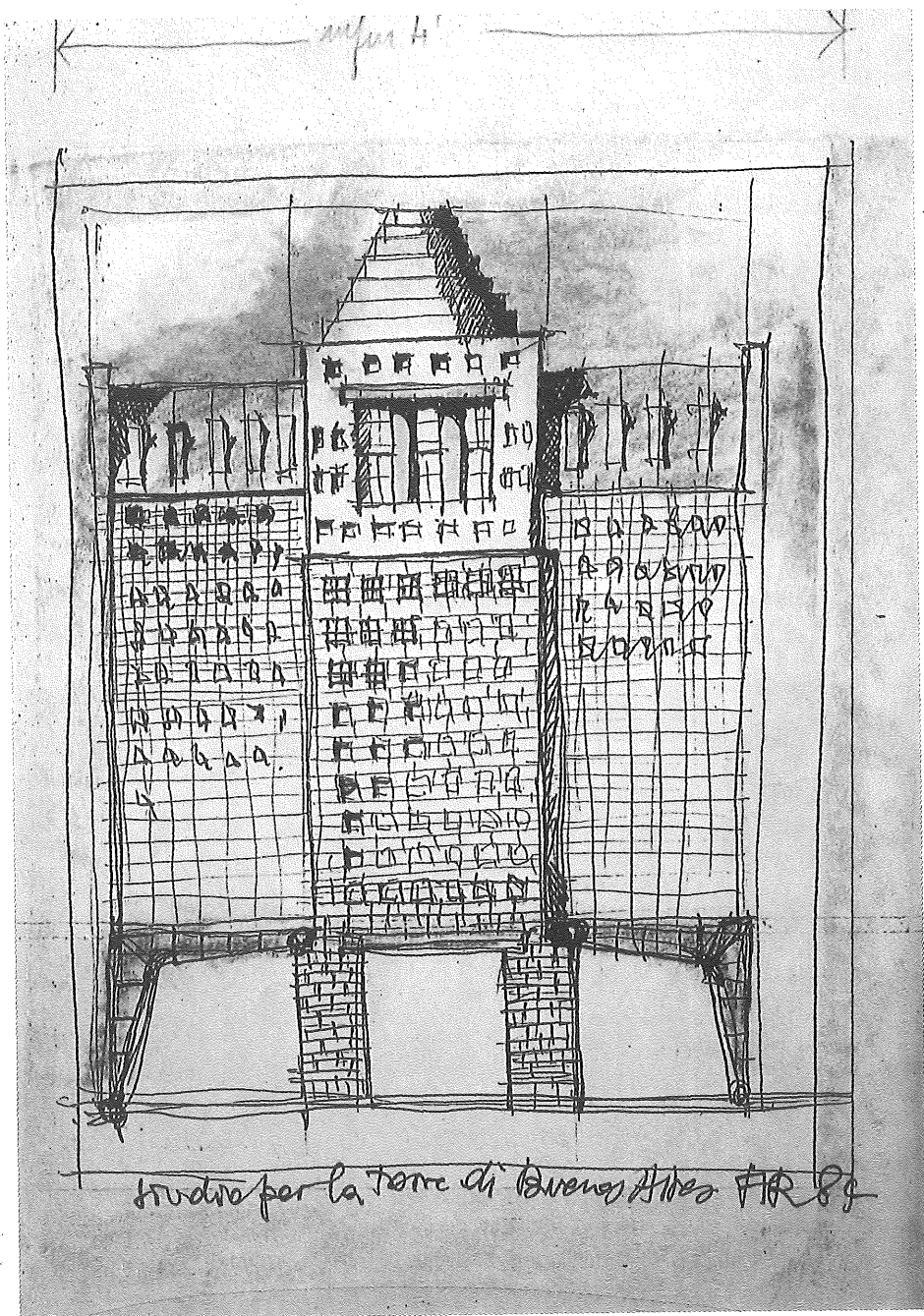
46. Aldo Rossi. Concurso de edificio para el Ayuntamiento de Muggio. Maqueta.



47. Aldo Rossi, Gianni Bragieri, con M. Oks, G. Ciocca, M. Scheurer. Edificio de oficinas en Buenos Aires, 1984. Planta baja.



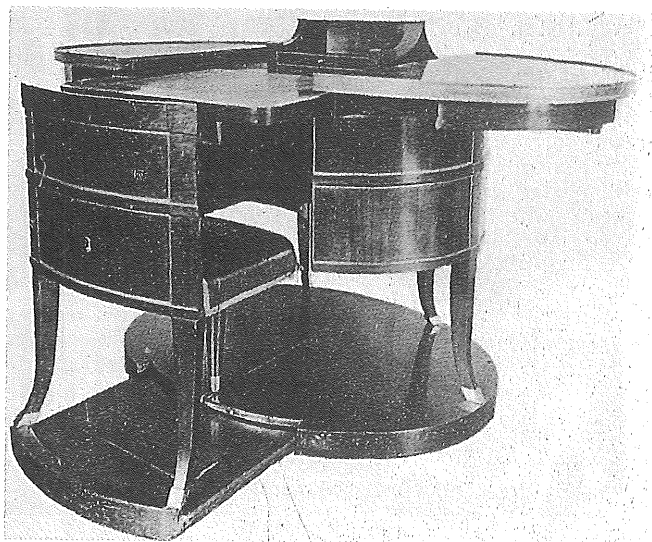
48. Aldo Rossi. Edificio de oficinas en Buenos Aires. Perspectiva.



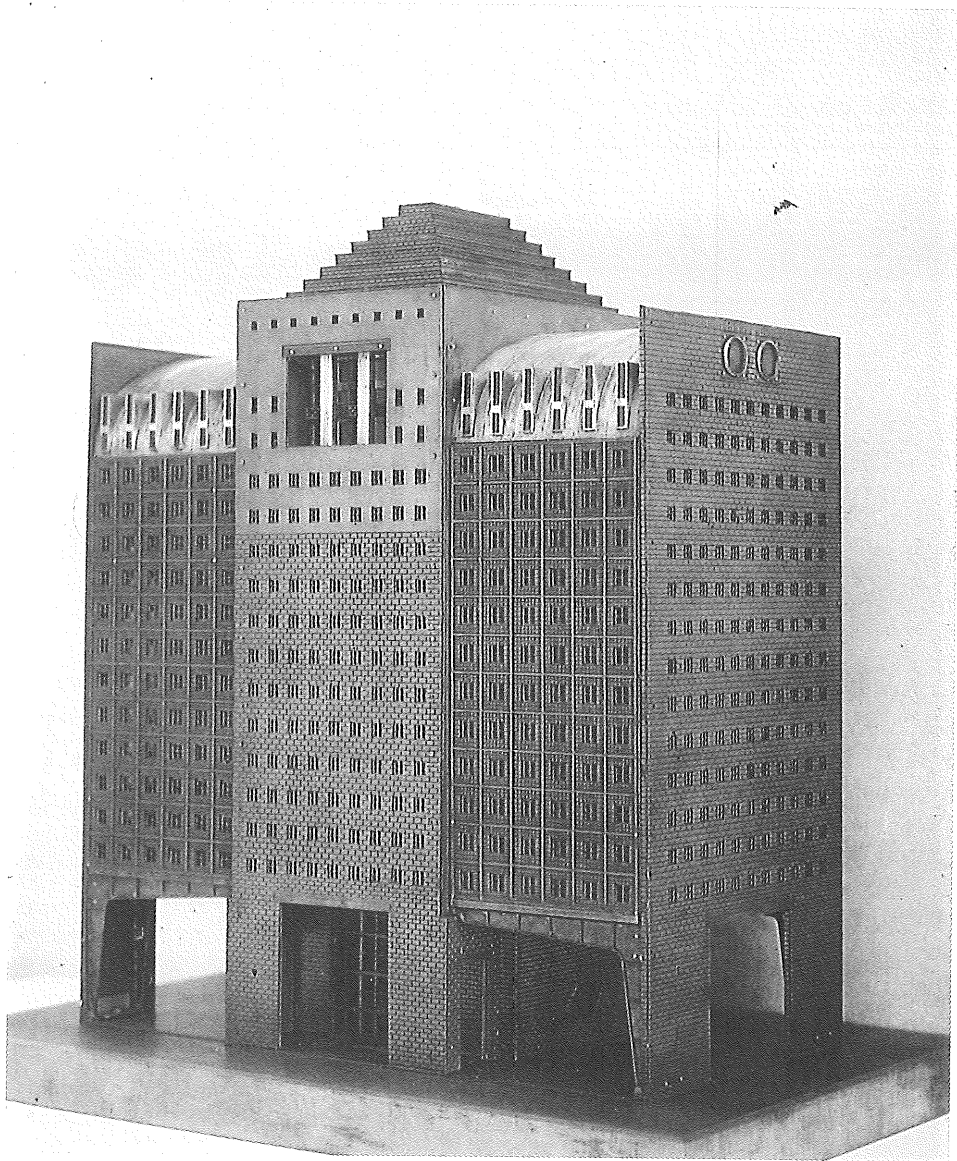
49. Aldo Rossi. Edificio de oficinas en Buenos Aires. Dibujo esquemático del alzado frontal.



50. Giovanni Socci. Pupitre mecánico chapado en caoba, c. 1810. Florencia, Palacio Pitti.



51. Giovanni Socci. Pupitre mecánico.



52. Aldo Rossi. Edificio de oficinas en Buenos Aires. Maqueta

EPILOGO



EPILOGO

Considero demostrada la afirmación hecha en la introducción a este escrito: las características de posición y de dimensión son las responsables de la condición esencialmente no-abstracta de la arquitectura; lo que lleva a la abstracción a la arquitectura no es tanto la utilización de un lenguaje formal no figurativo como la negación de su antropomorfismo básico, es decir, la negación de esas condiciones específicas de la arquitectura, las de posición y de dimensión, que son las que la distinguen de la pura geometría, de la forma abstracta.

Esto se pone de manifiesto en algunas de las arquitecturas que a principios de siglo se plantearon más radicalmente la liberación respecto a la arquitectura del pasado, como la de los vanguardistas rusos, a los que me he referido al tratar de la estabilidad de posición y de los que creo haber probado las siguientes aseveraciones:

1. Los arquitectos de la vanguardia rusa plantean una radical abstracción al negar la espacialidad orientada según la gravedad y sujeta a la misma, y de ahí su insistencia en la oblicuidad y en la elevación respecto al suelo de los edificios que proyectan.
2. Sus propuestas arquitectónicas están relacionadas con movimientos pictóricos de la propia vanguardia rusa. La obra de El Lissitzky aclara el modo en que la cuestión de la oblicuidad cobra sentido como tema de la nueva visión pictórica y cómo la arquitectura ofrece una resistencia última, debido a sus condiciones propias, a ser tratada en los términos que son característicos de la pintura.
3. La obra de Ivan Leonidov muestra cómo una arquitectura que se desarrolla según los tres ejes cartesianos cuestiona sin embargo el predominio de la posición gravitatoria, al afirmar la equivalencia entre las tres direcciones del espacio, una equivalencia que en Leonidov se entiende desde su concepción de un espacio dilatado, casi cósmico, en el que se proyecta el edificio. Y esto se lleva a cabo sin recurrir a una oblicuidad carente de sentido en

el caso de la arquitectura, es decir, volviendo a las condiciones de estabilidad de posición propias de la arquitectura, aunque transcendidas aquí a una nueva dimensión.

4. La indiferencia posicional afirmada por la arquitectura de Leonidov es retomada medio siglo después por las propuestas del grupo OMA, que materializan en algunos de sus proyectos el poético intento de los arquitectos soviéticos de llegar a la verdadera abstracción al liberarse de la estabilidad tradicional, de esas condiciones de posición impuestas por la gravedad.

En lo que respecta a la estabilidad de dimensión, he elegido como factor catalizador del análisis arquitectónico el proporcionado por algunos casos de confluencia entre muebles y edificios. En relación con esta cuestión he desarrollado los temas siguientes:

1. Dentro de la tradición renacentista-barroca, muchos muebles son un reflejo, o incluso una transposición directa, de la arquitectura, aunque en ocasiones se adelanten a la configuración de los propios edificios. Cuando un edificio como el de la *loggia* del Casino de Pío IV, de Pirro Ligorio, traduce a espacio arquitectónico una pieza del mobiliario funerario romano, se trata de una traslación arqueológica en el sentido de la continuidad con la antigüedad clásica pretendida por el Renacimiento, y no un ejercicio de salto de escala.

2. La obra de Josef Hoffmann ofrece resultados muy esclarecedores en relación con esta cuestión. En su intento de borrar las fronteras entre arquitectura y artes decorativas, según el espíritu de la Secession y el programa de producción de los Wiener Werkstätte, Hoffmann elabora su lenguaje formal con independencia de la dimensión real e incluso del tipo de objeto de que se trate. El interesante resultado estilístico a que esto da lugar en algunas de sus más brillantes obras arquitectónicas conduce en otras, en especial en alguna de su época tardía, a que la identidad específica de la arquitectura se pierda o, al menos, resulte seriamente debilitada.

3. En la obra de Aldo Rossi, por su parte, se observa una evolución en la manera en que la cuestión dimensional se presenta en el proyecto y en la concomitancia entre arquitectura y mueble: desde sus primeros proyectos aparentemente abstractos, pasando por los proyectos en que coexisten objetos de diversas escalas y por su propuesta de objetos que tienen una capacidad potencial como arquitectura o como objetos de otro orden, hasta un proyecto como el edificio de oficinas en Buenos Aires, en que se funden los diversos niveles dimensionales en un solo edificio, dando lugar a una ambigüedad dimensional e incluso de identidad del edificio. En todas sus obras es

constante, sin embargo, la referencia al mundo de la arquitectura, una referencia que resulta enfatizada por esa situación límite entre la arquitectura y lo que ya no lo es que muy frecuentemente ocupan sus objetos. El equívoco dimensional y hasta de naturaleza del objeto es en Rossi un medio para provocar una percepción consciente de la arquitectura del edificio, es un recurso poético de extrañamiento –si seguimos los términos de los formalistas rusos– para enfatizar la condición más esencialmente arquitectónica.

En esto coincide la obra de Rossi con la de los arquitectos del grupo OMA, aunque ambas obedezcan en otros aspectos a planteamientos completamente distintos y aunque a estos últimos me haya referido en relación con la estabilidad de posición y a Rossi en relación con la de dimensión. Pero ambas hacen referencia a arquitecturas conocidas y, a la vez, ponen en cuestión las condiciones antropomórficas ineludibles –posición o dimensión– a que estas arquitecturas se sometían. Como ya afirmé en la introducción a este escrito, y como creo haber mostrado a lo largo de su desarrollo, ambas son arquitecturas que tratan de poner de manifiesto la condición distintivamente arquitectónica mediante lo que los formalistas rusos denominaron procedimiento poético de extrañamiento de la forma, a la vez que ambas hacen referencia a arquitecturas de un determinado momento histórico o de un pasado más atemporal.

Pienso que queda cumplido, asimismo, a través del examen de unos ejemplos concretos, el objetivo más general de este trabajo: mostrar que éstas dos, posición y dimensión, son las condiciones básicas de la arquitectura, constataando que el llevar hasta sus límites estas condiciones pone de manifiesto, como ya afirmé en la Introducción, la naturaleza esencial y específica de la arquitectura; en unas ocasiones, porque la arquitectura parece dejar de serlo; en otras, porque parece afirmar un nivel poético propio. Si cualquier obra de arquitectura ha de ajustarse a esas condiciones básicas, que la distinguen como tal, son algunos arquitectos los que las hacen evidentes en sus obras, reafirmando así, por extensión, la naturaleza propia de toda arquitectura.

BIBLIOGRAFIA

I. La estabilidad de posición

Obras generales (Vanguardia rusa):

GRAY, Camilla. *L'avant-garde russe dans l'Art moderne*. Lausana, s.a.

GRAY, Camilla. *The Great Experiment: Russian Art 1863-1922*. Thames & Hudson, Londres, 1962. (Reeditado en rústica como *The Russian Experiment in Art. 1863-1922*, 1971.)

DE FEO, Vittorio. *La arquitectura en la U.R.S.S. 1917-1936*. Alianza Ed., Madrid, 1979 (1963).

QUILICI, Vieri. *Architettura sovietica contemporanea*. Ed. Roca san Casciano, Capelli, 1965.

KOPP, Anatole. *Città e Rivoluzione. Architettura e urbanistica sovietiche degli anni Venti*. Feltrinelli Ed., Milán, 1972 (1967).

QUILICI, Vieri. *L'Architettura del Constructivismo*. Ed., Laterza, Bari, 1969.

AA.VV. Número especial sobre la arquitectura soviética 1917-1932. *AD*, nº 2, 1970.

DEL GUERCIO, Antonio. *Le Avanguardie Russe e Sovietiche*. Milán, 1970.

Art in Revolution. Soviet Art and Design since 1917. Catálogo de la Exposición en la Hayward Gallery, Arts Council of Great Britain, Londres, 1971.

Russian Art of the Revolution. Catálogo de la Exposición en el Andrew Dickson White Museum of Art, Cornell University, Ithaca, Nueva York, 1971.

STARR, Frederick. «Writings on the Modern Movement in Russia». *JSAH*, verano de 1971.

ROWLAND, Kurt. *A History of the Modern Movement. Art. Architecture. Design*. Looking and Seeing, Londres, 1973.

BANN, Stephen, ed. *The Tradition of Constructivism*. Londres, 1974.

SENKEVITCH, Anatole. *Soviet Architecture 1917-1962. A bibliographical guide to source material*. University Press of Virginia, Charlottesville, 1974.

HAMILTON, George Heard. *The Art and Architecture of Russia*. The Pelican History of Art. Penguin Books, Harmondsworth, 1975.

BOWLT, J., ed. *Russian Art of Avant-Garde: Theory and Criticism 1902-1932*. Nueva York, 1976.

FRAMPTON, Kenneth. «Constructivism: The Pursuit of Elusive Sensibility». *Oppositions* 6, otoño 1976.

Tendenzen der Zwanziger Jahre. Catálogo de la Exposición. Berlín, 1977.

- COHEN, Jean-Louis, MICHELIS, Marco y TAFURI, Manfredo, eds. *URSS 1917-1978: La Ville, L'Architecture*. Eds. L'Équerre, París, 1979.
- COOK, Catherine y SHARP, Dennis. «Themes from Russian and Soviet Architecture». *Architectural Association Quarterly*, vol. 11, nº 2, 1979.
- GUERMAN, Mikhail, ed. *Art of the October Revolution*. Nueva York, 1979.
- LIEBERMAN, William S., ed. *Art of the Twenties*. The Museum of Modern Art, Nueva York, 1979.
- Paris-Moscou. 1900-1930*. Catálogo de la Exposición en el Centro Georges Pompidou, París, y el Ministerio de Cultura de la URSS, Moscú, 1979.
- BARRON, Stephanie y TUCHMAN, Maurice, eds. *The Avant-Garde in Russia 1910-1930. New Perspectives*. Catálogo de la Exposición, MIT Press, Cambridge, Mass., 1980.
- HENDERSON, L. Dalrymple. *The Artist, 'the fourth dimension', and non-Euclidean geometry 1900-1930: a romance of many dimensions*. Ann Arbor, 1980.
- Utopies et Réalités en URSS. 1917-1934*. Catálogo de la Exposición. París, 1980.
- Art of the Avant-Garde in Russia: Selections from the George Costakis Collection*. Catálogo de la Exposición. Nueva York, 1981.
- COOKE, Catherine. «Moscow notes: from the opening of "Paris-Moscow, 1900-1930" at the Pushkin Museum, Moscow», *AD* 1981, nº 11-12.
- ZYGAS, Kestutis Paul. *Form follows Form. Source Imagery of Constructivist Architecture. 1917-1925*. Michigan, 1981.
- Architettura nel paese dei Soviet. 1917-1933*. Catálogo de la Exposición en el Palazzo delle Esposizioni, Roma, 1982-83. Electa Ed., Milán, 1982.
- AA.VV. «Russian Avant-Garde. Art and Architecture». Catherine Cook, ed. *AD* 1983, nº 5-6.
- LODDER, Christina. *El Constructivismo ruso*. Alianza Ed., Madrid, 1988 (1983).
- SENKEVITCH, Anatole. «Aspects of spatial form and perceptual psychology in Soviet architecture of the 1920s». *VIA* 6, 1983.
- KOPP, Anatole. *Constructivist Architecture in the USSR*. Academy Editions, Londres, St. Martin Press, Nueva York, 1985.
- KHAN-MAGOMEDOV, S.O. *Pioneers of Soviet Architecture*. Rizzoli, Nueva York, 1987.
- Vladimir Tatlin:
- ANDERSEN, Troels. *Vladimir Tatlin*. Catálogo de la Exposición Moderna Museet, Estocolmo, 1968.
- «Tatlin's Dream». *Russian Suprematist and Constructivist Art. 1910-1923*. Catálogo de la Exposición. Londres, 1974.
- ZYGAS, Kestutis Paul: «Punnin's and Sidorov's Views of Tatlin's Tower. *Oppositions* 10, otoño 1977.
- MILNER, John. *Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde*. Yale University Press, New Haven y Londres, 1983.
- Nicolaj Ladovskij:

- CHAN-MAGOMEDOV, S.O. «Nikolaj Ladovskij. Un'ideologia del razionalismo». *Lotus International* n° 20, septiembre 1978.
- Konstantin Melnikov:
- STARR, S. Frederick. *Melnikov. Solo Architect in a Mass Society*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978.
- STARR, S. Frederick. *Il padiglione di Melnikov a Parigi. 1925*. Officina Ed., Roma, 1979.
- El Lissitzky:
- EL LISSITZKY. 1929. *La reconstrucción de la arquitectura en Rusia, y otros escritos*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1970 (1930).
- FRAMPTON, Kenneth. «The work of El Lissitzky». *AD*, n° 11, 1966.
- Jacob Tchernykhov:
- «Jacob Tchernykhov and his architectural fantasies». *Process* 26 (n° monográfico), 1981.
- COOK, Catherine, ed. «Chernikhov Fantasy and Construction». *AD* n° 9-10, 1984.
- Alexander Rodchenko:
- ELLIOTT, David, ed. *Alexander Rodchenko*. Catálogo de la Exposición, Museo de Arte Moderno, Oxford, 1979.
- KHAN-MAGOMEDOV, S.O. *Alexander Rodchenko. L'oeuvre complet*. Philipe Sers Ed., París, 1986.
- Ivan Leonidov:
- COOKE, Catherine. «Ivan Leonidov: Vision and Historicism». *AD* 1986, n° 6.
- ALEKSANDROV, P.A. y CHAN-MAGOMEDOV, S.O. *Ivan Leonidov*. Franco Angeli Ed., Milán, 1975.
- Ivan Leonidov*. Catalogue 8, Institute for Architecture and Urban Studies, Nueva York. Rizzoli, Nueva York, 1981.
- GOZAK, A. y LEONIDOV, A. *Ivan Leonidov*. Academy Eds., Londres, 1988.
- Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Zaha Hadid:
- KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. Oxford University Press, Nueva York, 1978.
- Lotus International* 25, 1979/IV. Proyectos de R. Koolhaas, E. Zenghelis y Z. Hadid.
- El croquis internacional*. Año I, n° I, invierno 1985. Proyectos de Zaha Hadid y artículos críticos sobre su obra.
- Zaha M. Hadid*. G.A. Architect 5. A.D.A. Edita, Tokyo, 1986.
- A + U n° 217, octubre 1988. Monográfico sobre Rem Koolhaas y OMA.
- JOHNSON, Philip y WIGLEY, Mark. *Arquitectura deconstructivista*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1988 (1988).

II. La estabilidad de dimensión

Muebles:

SCHMITZ, H. *Historia del mueble*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1963.

LIZZANI, Goffredo. *Il mobile romano*. Görlich Ed., Milán, 1970.

GONZALEZ-PALACIOS, Alvar. *El mueble de estilo. Historia del mueble del s. XVI al s. XX*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

LUCIE-SMITH, Edward. *Breve historia del mueble*. Eds. del Serval, Barcelona, 1980 (1979).
Casino de Pío IV, villa Medici, villa Borghese:

SMITH, Graham. *The Casino of Pius IV*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1977.

COFFIN, D.R. *The Villa in the Life of Renaissance Rome*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1979.

G.B. Soria:

WITTKOWER, Rudolf. *Arte y Arquitectura en Italia. 1600-1750*. Ed. Cátedra, Madrid, 1979 (1958).

PORTOGHESI, Paolo. *Roma barocca*. Ed. Laterza, Roma-Bari, 1973 (1966).

Josef Hoffmann:

VERONESI, Giulia. *Josef Hoffman*. Milán, 1956.

SCHORSKE, Carl E. *Viena Fin-de-Siècle*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981 (1961).

SEKLER, E.F. «The Stoclet House by Josef Hoffmann». En AA.VV. *Essays in the History of Architecture presented to Rudolf Wittkower*. Phaidon Press, Londres, 1967.

POWELL, N. *The Sacred Spring. The arts in Vienna. 1898-1918*. Londres, 1974.

VERGO, Peter. *Art in Viena*. Londres, 1975.

CELLINI, Francesco. «La villa Ast di Josef Hoffmann». En *Controspazio*, IX, nº 1, 1977.

BARONI, Daniele y D'AURIA, Antonio. *Josef Hoffmann e la Wiener Werkstätte*. Ed. Electa, Milán, 1981.

FANELLI, Giovanni y GODOLI, Ezio. *La Vienna di Hoffmann architetto della qualità*. Ed. Laterza, Roma-Bari, 1981.

GRESLERI, Giuliano. *Josef Hoffmann*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1983 (1981).

BORSI, Franco y PERIZZI, Alessandra. *Josef Hoffmann. Tempo e geometria*. Officina Ed., Roma, 1982.

AA.VV. *Le arti a Vienna. Della Secessione alla caduta dell'impero Asburgico*. Catálogo de la Exposición del Palacio Grassi, Venecia, Ed. La Biennale di Venezia, 1984.

SEKLER, Eduard F. *Josef Hoffmann. The Architectural Work*. Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1985.

Aldo Rossi:

- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1971 (1966).
- BONFANTI, Ezio. «Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi». *Controspazio* nº 10, 1970.
- MONEO, Rafael. *La idea de arquitectura en Rossi y el cementerio de Módena*. Cátedra de Elementos de Composición, E.T.S.A. de Barcelona, 1973.
- AA.VV. *Arquitectura racional*. Alianza Ed., Madrid, 1979 (1973).
- 2c. *Construcción de la ciudad*. Números monográficos dedicados a A. Rossi: nº 2, abril 1975; nº 5, octubre 1975; y nº 14, diciembre 1979.
- ROSSI, A. *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977 (1975).
- TAFURI, Manfredo. «L'architecture dans le Boudoir: the language of criticism and the criticism of language». *Oppositions* 3, 1975. (En versión castellana en TAFURI, M. *La esfera y el laberinto*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984.)
- SAVI, Vittorio. *L'architettura di Aldo Rossi*. Franco Angeli Ed., Milán, 1976.
- Aldo Rossi in America: 1976 to 1979*. Catalogue 2. The Institute for Architecture and Urban Studies, Nueva York, 1979. Con textos de Peter Eisenman y de Aldo Rossi.
- BRAGHERI, Gianni. *Aldo Rossi*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- ROSSI, A. *Autobiografía científica*. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1984 (1981).
- Aldo Rossi. Opere recenti*. Catálogo de la Exposición de Módena y Perusa. Ed. Panini, 1983. Con texto de Vittorio Savi.
- Aldo Rossi. Tre città. Perugia, Milano, Mantova*. Quaderni di Lotus. Ed. Electa, Milán, 1984. Con textos de Bernard Huet y Patrizia Lombardo.
- ARNELL, Peter y BICKFORD, Ted, eds. *Aldo Rossi. Buildings and Projects*. Rizzoli, Nueva York, 1985. Con textos de Vincent Scully y Rafael Moneo.
- Formalistas rusos:
- SKLOVSKI, Victor. «El arte como procedimiento», Moscú, 1929. En AA.VV. *Formalismo y vanguardia*. Ed. Comunicación, Madrid, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Signos, Buenos Aires, 1970 (1965).
- LEMON, L.T. y REIS, M.J. *Russian Criticism*. Lincoln, 1965.
- EHRLICH, Victor. *El formalismo ruso*. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1974 (1969).

INDICE DE LAS ILUSTRACIONES

I. LA ESTABILIDAD DE POSICION

1. Vladimir Tatlin: Alzado del Monumento a la Tercera Internacional, 1919-20. Publicado en el libro de N. Punin de 1920
2. Reconstrucción del Monumento a la Tercera Internacional, de Tatlin, hecho para la Exposición «Art in Revolution», Londres.
3. Alexandra Exter. Construcción para «Scène plastique et Gymnastique», 1926.
4. Vladimir Tatlin. «Letatlin» con Tatlin en la posición de pilotar, c. 1932
5. Vladimir Tatlin. «Diagrama de la posición del piloto en Letatlin», c. 1932
6. Gueorgui Kroutikov. Ciudad volante, edificio de viviendas, 1928.
7. N.A. Ladovski. Proyecto de restaurante en un acantilado, 1922.
8. N.A. Ladovski. Efecto arquitectónico de una casa-comuna, 1920.
9. A.E. Arkin. Vchutemas (docente N.A. Ladovski). Ejercicio sobre las propiedades físico-mecánicas de la forma (masa y equilibrio), 1928.
10. Gustav Klucis. Construcción, 1920-22.
11. Konstantin Melnikov. Planta del Pabellón de la U.R.S.S. en la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925. Solución final.
12. K. Melnikov. Proyecto de concurso para el Pabellón, 1924.
13. K. Melnikov. Perspectiva de la solución final del Pabellón.
14. K. Melnikov. Fotografía oficial del Pabellón
15. El Lissitzky. Proyecto de tribuna Lenin (UNOVIS), 1920
16. El Lissitzky. Parte de la maquinaria del espectáculo «Victoria sobre el Sol: El Hombre Nuevo», 1920-21.
17. El Lissitzky. El Hombre Nuevo, 1920-21.
18. El Lissitzky. Historia de dos cuadrados, 1920.
19. El Lissitzky. Sin título, c. 1922.

20. El Lissitzky. Proun 6B, 1921.
21. El Lissitzky. Proun, 1919-23.
22. El Lissitzky. Proun GK, c. 1922-23.
23. El Lissitzky. Proun 1D, 1919
24. El Lissitzky. Proun 30T, 1920.
25. El Lissitzky. Proun, 1923-24.
26. El Lissitzky. Proun 99, c. 1924.
27. El Lissitzky. Proun, 1923.
28. Gustav Klucis. Kiosko, 1920
29. Jacob Tchernykhov. Fantasía arquitectónica 47, 1933.
30. V.F. Krinski. Proyecto sistemático para la «Construcción en el espacio», 1920.
31. Alexandre Rodtchenko. Proyecto de sillas y mesa para el juego de ajedrez del club obrero, presentado en la Exposición de las Artes Decorativas de París de 1925.
32. Jacob Tchernykhov. Fantasía arquitectónica 5, 1933.
33. Jacob Tchernykhov. Fantasía arquitectónica 91, 1933.
34. El Lissitzky y Mart Stam. Proyecto de edificios de oficinas —«rascacielos horizontales»— para el centro de Moscú, 1924.
35. El Lissitzky y Mart Stam. Proyecto de «rascacielos horizontales».
36. Ivan Leonidov. Narkontiajprom, Moscú, 1934.
37. Ivan Leonidov. Proyecto del Instituto Lenin en Moscú, sobre la Colina Lenin, 1927. (Kurt Rowland, il. 480, p. 194.)
38. Ivan Leonidov. Instituto Lenin, planta general.
39. Ivan Leonidov. Instituto Lenin, vista general de la maqueta.
40. Ivan Leonidov. Proyecto para el Centrosojuz, 1928.
41. Ivan Leonidov. Centrosojuz, planta baja.
42. Ivan Leonidov. Centrosojuz, alzado lateral.
43. Zaha Hadid. Proyecto para «The Peak», Hong Kong, 1984.
44. Zaha Hadid. The Peak.
45. Rem Koolhaas, Elia Zenghelis y Zaha Hadid. Museo del Siglo XIX, Londres, alzado longitudinal.
46. R. Koolhaas, E. Zenghelis y Z. Hadid. Museo del Siglo XIX, axonometría.

47. R. Koolhaas, E. Zenghelis y Z. Hadid. Ampliación del parlamento holandés, La Haya. Proyecto de concurso, 1979. Planta tercera por la sala de la asamblea y el espacio peatonal.
48. R. Koolhaas, E. Zenghelis y Z. Hadid. Ampliación del parlamento holandés, La Haya.

II. LA ESTABILIDAD DE DIMENSION

1. Alemania (¿Augsburgo?). Armario de dos cuerpos. Castillo de Monse-lice, Colección Cini.
2. Miguel Angel. Absides de San Pedro.
3. Bargueño en madera, bronce y piedras duras. Roma, Museos capitolinos.
4. Giovanni Battista Soria (con Bartolomeo de' Rossi). Sillería de coro de la Capilla de los Canónigos en San Pedro, 1624-27.
5. Giovanni Battista Soria. Roma, San Gregorio Magno, 1629-33.
6. Giovanni Vasanzio. Bargueño de ébano taraceado y adornado con marfil. Roma, Palacio Ruspoli, 1608-09.
7. Giovanni Vasanzio. Villa Borghese, Roma, 1613-15.
8. Nanni di Baccio Bigio y Annibale de' Lippi. Villa Medici, Roma, 1547-70.
9. G. Vasi. El Casino de Pío IV de Pirro Ligorio. Roma, 1558-62. De *Raccolta delle più belle vedute antiche e moderne di Roma*, Roma, 1803.
10. El Casino de Pío IV. Portal sudeste, y fachadas al patio y sudeste de la *loggia*.
11. El Casino de Pío IV. Patio.
12. El Casino de Pío IV. Fachadas al patio y sudeste de la *loggia*.
13. La llamada Tumba de Nerón en ruinas. Grabado de Piranesi, de *Antichità romane*, III.
14. Giovanni Vasanzio. Villa Borghese. Detalle de un cuadro.
15. Josef Hoffmann. Sanatorio de Purkersdorf, Viena. 1904-08. Perspectiva de la fachada de acceso.
16. Josef Hoffmann. Diseño de aparador, de *Einfache Möbel*, 1901.

17. Josef Hoffmann. Sanatorio de Purkersdorf, planta primera.
18. Josef Hoffmann. Palacio Stoclet, Bruselas. 1905-11. Maqueta realizada en 1905, vista según la perspectiva de la avenida.
19. Josef Hoffmann. Palacio Stoclet. Maqueta de 1905, vista del lado del parque.
20. Josef Hoffmann. Cofrecito metálico, 1905.
21. Josef Hoffmann. Portacigarrillos en plata.
22. Josef Hoffmann. Palacio Stoclet. La fachada del jardín en una versión no definitiva, perspectiva en acuarela.
23. Josef Hoffmann. Palacio Stoclet. La fachada del jardín vista desde la piscina.
24. Josef Hoffmann. Villa Ast en la Hohe Warte de Viena. 1909-11. Detalle de la fachada al jardín.
25. Josef Hoffmann. Villa Ast. Detalle exterior del cuerpo de escalera.
26. Josef Hoffmann. Villa Primavesi, Viena. 1913-15. Detalle de la fachada.
27. Josef Hoffmann. Pabellón de Austria en la Exposición del Werkbund de Colonia. 1914. Fachada.
28. Josef Hoffmann. Joyero en latón. 1925.
29. Josef Hoffmann. Cómoda. 1924 ó 25.
30. Josef Hoffmann. Pabellón de Austria en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas. París, 1925.
31. Josef Hoffmann. Pabellón de Austria en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas. París, 1925. Detalle del pórtico.
32. Aldo Rossi. Fuente monumental en la Plaza del Ayuntamiento de Segrate, Milán, 1965. Vista lateral de la maqueta.
33. Aldo Rossi. Fuente monumental de Segrate. La fuente en construcción.
34. Aldo Rossi. Composición urbana con monumento. 1973.
35. Aldo Rossi. Teatrino Científico. 1978.
36. Aldo Rossi. Teatrino Científico.
37. Aldo Rossi. Cafeteras. Dibujo a tinta negra y colores.
38. Aldo Rossi. Juego de té, 1980. Prototipo.
39. Aldo Rossi. Casetas de Elba. Dibujo a tinta. 1979.
40. Aldo Rossi. Casetas de Elba. Dibujo a tinta negra y color. 1975.

41. Aldo Rossi. Concurso para una residencia de estudiantes en Chieti. 1976. Perspectiva con edificio colectivo y unidades residenciales de estudiantes.
42. Aldo Rossi. Armario caseta de Elba. 1979. Prototipo.
43. Aldo Rossi. Cementerio de San Cataldo. Módena. 1971-84. Planta general.
44. Aldo Rossi. Cementerio de San Cataldo. Módena. Dibujo de estudio. 1974.
45. Aldo Rossi. Concurso de edificio para el Ayuntamiento de Muggio, 1972. Planta general.
46. Aldo Rossi. Concurso de edificio para el Ayuntamiento de Muggio. Maqueta.
47. Aldo Rossi, Gianni Bragieri, con M. Oks, G. Ciocca, M. Scheurer. Edificio de oficinas en Buenos Aires, 1984. Planta baja.
48. Aldo Rossi. Edificio de oficinas en Buenos Aires. Perspectiva.
49. Aldo Rossi. Edificio de oficinas en Buenos Aires. Dibujo esquemático del alzado frontal.
50. Giovanni Socci. Pupitre mecánico chapado en caoba, c. 1810. Florencia, Palacio Pitti.
51. Giovanni Socci. Pupitre mecánico.
52. Aldo Rossi. Edificio de oficinas en Buenos Aires. Maqueta.

INDICE GENERAL

INTRODUCCION	7
I. LA ESTABILIDAD DE POSICION	15
II. LA ESTABILIDAD DE DIMENSION	55
EPILOGO	101
BIBLIOGRAFIA	107
INDICE DE LAS ILUSTRACIONES	115